الصوت الفلسطيني في قصيدة الانتفاضة(*)

الدكتور عبد العزيز المقالح

- ١ -

«ما زالت الانتفاضة العربية في فلسطين تبحث عن شاعرها» هكذا يتردد الصوت عالياً في الكتابات النقدية. . وهكذا تقول أحاديث الشعراء أنفسهم، وإلى مثل ذلك تذهب أقوال محبّي الشعر وأنصاره في كل قطر عربي، إذ يصعب أن نجد الصورة الحقيقية لانتفاضة في مثل هذا الحجم في هذا الكّم الهائل من القصائد التي يغلب على معظمها الاستعجال أولاً، والإيغال في الثرثرة اللغوية الخطابية ثانياً.

ولا شك أن حدثاً جليلاً متماسك الصورة مضبوط الإيقاع كالانتفاضة يتطلّب جهداً إبداعياً خارقاً لاستيعابه والتقاط أبعاده وزواياه، ولا بدّ - مهما كان حظ المبدع من السيطرة على موضوعاته - أن يقف إزاء هذا الحدث العظيم متعلثماً وغير قادر على التعبير. لكن الأسوأ مما في هذا الكم الهائل من القصائد من سوء أن يتقاعس المبدعون العرب، وأن يجدوا في الإفصاح عن العجز تبريراً لصمتهم الطويل.

لقد كانت الانتفاضة على مدى ثلاثة أعوام محور حديث لا ينقطع بين جماهير هذه الأمة بمختلف مستوياتها الفكرية والاجتماعية، كما كان حديث العالم الواسع وموضع اهتمام الضمائر النقية لبني البشر أياً كانت ألوانهم وأجناسهم ولغاتهم. وقد أفصحت الكتابات القادمة إلينا من شعوب أخرى، ومن لغات أخرى عن التعاطف الحميم مع الانتفاضة، ومع جيشها الوطني الأعزل الذي يتألف من الأطفال والنساء، ومن الشباب والشيوخ، واستطاعت تلك الأصوات النبيلة أن تكشف - وسط سحاب كثيف من دخان الإعلام المعادي للقضية الفلسطينية - الوجه الحقيقي للاحتلال الصهيوني وما يقترفه من جرائم القمع وفظائع الإرهاب.

إن تجلّيات الانتفاضة في حياة المجتمع العربي تتوقّف على خلق مناخ إبداعي واسع النطاق يتابع بالشعر والنثر، بالقصيدة والقصة والمسرحية، باللوحة والموسيقى، نبض الانتفاضة، ويحاول التقاط صورة هذه اللحظة التاريخية المتميّزة. ولا يهم في مثل هذا السياق النضالي أن تكون هذه النصوص الإبداعية متألّقة بما يكفي أو كما ينبغي، لأن الوقت يمضي سريعاً، وقطار التحرير بحاجة إلى ضوء ووقود وإلى أغان تساعد المناضلين على عبور آخر جسر في المسافة الفاصلة بين الليل والنهار.

ومن هنا، فلا عذر لأولئك الذين يلوذون بالصمت، أولئك الذين يبرّرون صمتهم بالعجز عن الكتابة الإبداعية المتميّزة. فالإبداع المتميّز مطلوب، والإبداع المتوسّط المستوى مقبول. ولسنا في مجال المنافسة أو السباق، وإنما نحن في فترة زمنية حاسمة من الصراع العربي الإسرائيلي الذي يعكس نفسه على الأشكال الإبداعية العربية حيث يقوم الهاجس السياسيّ أو الفكريّ مقام الهاجس التجديدي والتجريبي، وحيث يكون مضمون القصيدة أهمّ من شكلها ومحتواها أكثر أهمية من معمارها الفني. وإذا كان بعض الشعراء العرب قد ينتشون بنغم القصيدة ولا يهمّهم ما تعني الكلمات (على حد تعبير مستعار من أحد النقاد الأوروبيين عن الشاعر الإنجليزي «ديلان توماس»)، فإن الشعراء الفلسطينيين سواء منهم الذين يعيشون مشرّدين بيننا خارج أرضهم المحتلة أو الذين يواصلون الحياة وكتابة الشعر في الداخل تحت وطأة الاحتلال، أقول إن هؤلاء وهؤلاء يرفضون أن يكون الشعر تجربة لغوية تستهدف الإنشاء بموسيقى القصيدة، وهم يفضلون لقصائدهم أن تكون تعبيراً عن تجربة شعرية إنسانية تسهم في إنهاض هذا العملاق العربي النائم في صحوة العصر لكي يأخذ مكانته من المواجهة المستيقظة الواعية. وهذا لا يعني أن القصيدة الفلسطينية ترفض التجديد أو تقاوم الالتحام بالهموم الجديدة للإبداع الشعري، ولكنها تحاول في لحظات الفجيعة أن تتفلّت بعض الشيء من قيود المغامرة وإشكالياتها.

ولعل هذا الموقف في الشعر الفلسطيني هو الذي جعل هذا الشعر يتعرض في الآونة الأخيرة لقدر غير قليل من النقد القاسي بعد أن كان في أواخر الستينات يلقى ترحيباً احتفالياً جعل أبرز أصواته، محمود درويش، يصرّح في قلق ظاهر «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي». وليس في الإمكان الكلام عن انحسار الحب القاسي للشعر الفلسطيني واستبداله بالنقد القاسي من دون الإشارة إلى علاقة ذلك بانحسار وهج الثورة الفلسطينية بعد أن كانت ومضة

(*) فصل من كتاب «صدمة الحجارة. . . دراسة في قصيدة الانتفاضة» تحت الطبع.

الأمل الوحيدة بما بلغته من سطوة وحظوّه في الحياة السياسية والثقافية العربية.

وبغضّ النظر عن كل ما قيل ويقال عن الشعر الفلسطيني في المرحلة الراهنة، فإن هذا الشعر - ومعه أشكال تعبيرية أخرى - يخوض من الداخل ومن الخارج معركة بالغة الوعي في معانيها وفي وضوح شروطها. ولنا أن نقول إنه من بين مئات القصائد التي تناولت الانتفاضة وعالجت أشكال القمع والإرهاب واغتصاب الأرض، فإن قصيدة واحدة فقط أثارت ضغينة المحتلين الإسرائيليين وحقد نقّادهم، وأعني بها قصيدة (عابرون في كلام عابر) للشاعر محمود درويش، وهو ما يحفظ للشعر الفلسطيني ريادة الحديث عن الجرح النازف والسؤال من داخله، وما يجعله أيضاً أكثر من أيّ شعر عربي آخر قادراً على التعبير عن هذه المعادلة الصعبة، والاحتفاظ بنبض الأحداث ساخناً وسط ضغط الصراع وديمومته.

ومن ثم فإن قصيدة (عابرون في كلام عابر)، وهي من القصائد التي احتضنت الانتفاضة في أيامها الأولى، تشكل أخطر صورة لشعر المقاومة في اللغة العربية، وقد جاءت في وضوحها الغامض وبساطتها التعبيرية عملاً مغايراً في سياق ما وصل إليه محمود درويش في مطولاته ابتداء من قصيدة (أحمد الزعتر) مروراً بقصيدة «بيروت» إلى قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة». وقصيدة «عابرون» من بين أقصر قصائد محمود، وهي بمقاطعها الأربعة تختزل فرحته الأولى بالانتفاضة وتصدر عن شعور مطمئن بأن شعبه قد تحرّك، وبلغ درجة الثورة الشاملة، وأن المواجهة الفاعلة هذه المرة هي لشعب بأسره، ولا يمكن أن تبوء بالخسران مهما كان حظّ العدوّ من رصيد القوة المادية ومن أرصدة التصلّب والانغلاق، ومن هنا فقد انطلق في تحريضه الشعري - إن صحّ أنه كذلك - من هذا الموقف اليقيني الذي يؤكّد أن الدم والحجر هما الوثيقة التاريخية التي يستطيع بها العربي الدفاع عن وجوده واسترجاع كل شبر من أرضه، وليس للكلام العابر الذي يرتكز على الخرافة ويصوغ الحلم الوحشي للعدوّ الغاصب سوى الأوهام والغبار:

أيّها المارّون بين الكلمات العابره
احملوا أسماءكم، وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
واسرقوا ما شئتمو من زرقة البحر ورمل الذاكره
وخذوا ما شئتمو من صور كي تعرفوا
إنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء.

وكما كان السطر الأول مطلعاً فسيكون ختاماً، الأمر الذي يجعل القارىء، سواء كان صديقاً أو عدوّاً، يتوقّف عنده وينظر إليه بوصفه المحور الذي يضبط المسافة بين الحقيقة والخيال. ولعل هذا السطر نفسه قد صعّد موجة الكراهية للقصيدة وللشاعر من قبل «العابرين» الذين أثاروا عاصفة من السخط والنقد العشوائي ربما لأول مرة في وجه قصيدة عربية تأتي في الوقت المناسب وتتكلم اللغة المفعمة باليقين بعيداً عن مشهديّة الإحباط والتحسّر التي كادت تصير الطابع المميز للقصيدة العربية..

أيها المارون بين الكلمات العابره
منكمُ السيف - ومنّا دمنا
منكمُ الفولاذ والنار - ومنّا لحمنا
منكمُ دبّابة أخرى - ومنّا حجر
منكمُ قنبلة الغاز - ومنّا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصّتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء

«إنّها قصيدة خرقاء، لشاعر مشبوه»: هكذا قال إسحق شامير (فُضّ فوه!)، وقد جاء كلامه المسعور هذا في «الكنيست» لا في صحيفة ولا مجلة وجاء ليكون شهادة للقصيدة كما هو شهادة للشاعر الذي ينتمي إلى شعبه «المشبوه» سلفاً والمحكوم صهيونياً بالإبادة. والجزء الأول من الكلام المسعور الذي أطلقه إسحق شامير هو الأكثر غرابة وإثارة، فقد تحول السفّاح إلى «ناقد» والجلّاد إلى صاحب رأى في الشعر، وهنا تكمن الغرابة والإثارة، وقد ارتفعت الأصوات يومئذ داخل فلسطين وخارجها تقول إن للجلاد شامير أن يقتل المواطنين الفلسطينيين أفراداً وجماعات، وله أن يشرّدهم وأن يحاصر منازلهم، وأن يجعل أرضهم الواسعة تضيق حتى تغدو سجناً مرعباً كما فعل ويفعل، وله أن يوجّه إلى الشاعر من أنواع الشتائم ما يريد، وله كذلك أن يستدعيه إن شاء، للتحقيق معه، لكن ليس له أن يتحوّل فجأة من جلّاد إلى ناقد ومن إرهابيّ عتيق إلى صاحب رأي في جماليّات الشعر ومستوياته الفنية.

وتلك في تقديري واحدة من أقسى ويلات العصر الحديث، وإن كانت أعجز من أن تمنع صوت الشاعر عن التدفّق:

أيها المارّون بين الكلمات العابره
كالغبار المرّ، مرّوا أينما شئتم ولكن
لا تمّروا بيننا كالحشرات الطائره
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نرّبيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا
حجر... أو حجل
فخذوا الماضي، إذا شئتم إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبلُ
ولنا في أرضنا ما نعملُ

إن كل مقطع في القصيدة يتقدم خطوات في تأكيد الحقّ الوطني الفلسطيني وفي فراغ الخرافة الصهيونية من الإدعاء الذي يحاول

التعامل مع الأساطير العابرة، كما لو كانت وثائق أو حقائق على الشعوب الآمنة صاحبة الحق التاريخيّ غير المنازع أن تسلم بها وتنحني لمشيئتها، ليس ذلك وحسب، بل عليها - أي الشعوب المعتدى عليها - أن تغادر تاريخها الحقيقي وترحل عن أرضها وإلاّ تعرّضت للقمع والقهر الوحشي. ويلاحظ أن الشاعر قد نجح كثيراً في اختيار الصور الساخرة الجادّة، الغبار المرّ، والحشرات الطائرة، كما نجح في عقد المقارنة بين ما يملكه العربيّ الفلسطينيّ في أرضه من حقائق إثبات الوجود، العمل، الزراعة، الحجر، الحجل، المستقبل، وبين ما يملكه العدوّ الغريب من كلام عابر، هو في حقيقة الأمر مجموعة من الأوهام لا تكفي لصياغة وطن، وسوف تجد نفسها - طال الزمن أو قصر - في سوق التحف لا تستحوذ بدلالاتها العنصرية العدوانية على اهتمام أحد من البشر الأسوياء.

وكان الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة - وهو أقل مقاطع القصيدة حدّة وسخرية - قد أقام بقدر من الكبرياء الحزينة مقارنة بالغة الذكاء بين السيف والدم، بين الدبّابة والحجر والقنبلة والمطر. أي بين ما يتملكه العدوّ من قوة وما يتملكه الفلسطينيون من صبر وصمود:

فخذوا حصتكم من دمنا... وانصرفوا...

مؤكّداً من خلال هذه النتيجة أن القوة وحدها قد تقتل وتوغل في سفك الدماء، لكنها تبقى عاجزة عن تغيير ثوابت الحياة وثوابت الأرض وثوابت التاريخ، وأن الدم الذي يواجه السيف كالحجر الذي يقابل الدبابة، كالمطر الذي يتصدّى للقنبلة، هي الأشياء وقوة الأشياء، هي الأقدر على تحقيق النصر ولو بعد حين:

أيّها المارّون بين الكلمات العابره
كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة،
وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل
المقدّس
أو إلى توقيت موسيقى المسدّس
فلنا ما ليس يرضيكم هنا. فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم، وطن ينزف شعباً ينزفُ
وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة
أيّها المارّون بين الكلمات العابره
آن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا
آن أن تنصرفوا
ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضل والمستقبل
ولنا الدنيا هنا، والآخره.
فاخرجوا من أرضنا..
من برنا.. من بحرنا
من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكره
أيها المارّون بين الكلمات العابره..

ويعلو في هذا المقطع - وهو الأخير - صوت الشاعر بعد أن مهّدت له المقاطع الثلاثة السابقة بمفارقاتها ومقابلاتها المتنوّعة للدخول النهائي في وجدان شعبه والتعبير بضمير الجماعة عن الإرادة الوطنية.. ومعه تنهمر أفعال الأمر «كدّسوا أوهامكم» و«أعيدوا عقرب الوقت» «فانصرفوا» «آن أن تنصرفوا» و«لتموتوا» «فاخرجوا من أرضنا».

إن حدثاً كبيراً يتمّ الآن في فلسطين، وتجاوباً مع هذا الحدث الكبير لا بد أن تتغيّر صيغة الخطاب مع العدو بما يتناسب والحدث الذي يشارك فيه الشعب الفلسطيني بكل أبنائه.. وهذا التحديد الواضح في لغة الخطاب وفي أفعال الأمر المتتابعة بدلالتها الخالية من كل لبس أو غموض هو ما أزعج قادة الاحتلال وجعل الجلاد شامير يفصح لأول مرة عن ميوله «النقدية» الرديئة، وهو نفسه الذي جعل الناقد «عاموس كينان» يفتّش في قاموس العبرية الحديثة عن أقذر كلمات الهجاء لكي يلقيها في وجه القصيدة ظناً منه أن ذلك يكفي لخنق صوت الشاعر وحذف النصّ الشعري من تاريخية اللحظة المشتعلة.

إن هجاء (عاموس) للقصيدة لم يخرج به عن إطار النقد والتحليل الأدبي وحسب، وإنما ساعد القارىء بما لم يكن متوقّعاً على فضح المستوى المعرفي للنقد العبري وسقوطه السريع في الابتذال، وفي لغة «الردح» والتعالي العنصري، وابتعاد الناقد عن التحليل الموضوعي للنص واستبداله بهذا المستوى المتدّني من الهجاء الذي يعبر عن مدى الضيق والقلق من الأثر العميق الذي سوف تتركه القصيدة في نفوس الفلسطينيين من شعور بالإصرار على المقاومة، وما سوف تتركه في الطرف الآخر من إحساس بالخيبة والخذلان.

ويلاحظ أن «عاموس كينان» عندما حاول استخدام لغة النقد وأراد أن يتحدّث عن الضمائر في القصيدة خانه الفهم وأوقعه في مأزق آخر. مأزق عدم الوعي الفنّي بتوظيف الضمير والتوحيد بين صوت الشاعر وصوت شعبه، إذ هو لا يجد في صيغة «نحن» العربية إمكانية لخلق الشعر لكنه يجد في صيغة «نحن» العبرية إمكانية لخلق وطن وقدرة على النفخ في الأساطير الميتة، وهو نفسه يستخدم «هذه النحن» في مقال عنصري آثم عندما يقول في سطور من هجائه للقصيدة «إن أسماءنا محفورة على كل حجر من حجارة أرضنا، وعلى كل مخطوط مدفون في أرضنا، منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة».

لقد كان محمود درويش على مدى ثلاثين عاماً صوت وطنه المحاصر، وكانت قصائده التعبير الشعري المتوازي بين ذات الشاعر وذات شعبه. وأيّ فصل بين الذاتين أو محاولة تشويه أحدهما إنما يحدث أو يتم لحساب شيء آخر. ولن يكون هذا الشيء الآخر خافياً إذا جاء التشويه من عاموس وأمثاله الذين يحاولون إحراق شعب

بـأسره وإخفاء سياق حضاري كـامل. وإن جـريمة الاعتـداء عـلى قصيدة فلسطينية بمثل هذه اللغة المرعبة، تبقى أهـون بما لا يقـاس من الاعتداء على طفل في إحدى حـارات الوطن الأسـير. ولا ريب أن منـطق «السعار» الـذي اعتمده عـاموس في نقـده للقصيـدة قـد أسهم في تحديد أوجه الصراع الثقافي بيننا وبين عـدوّنا، وكشف عن وجوه الوعي الشقي الذي يتسلح به الناقد الإسرائيـلي الذي يسمـح لنفسه بترديد أقوال ومزاعم بالغة الغرابـة في محو الآخـر وتغييبه، ثـم لا يسمـح لهذا الآخر بأن يعـبّر عن شعـوره القـومي والـوطني إزاء الكابوس المسعور الذي يجثم على صدر الوطن والناس. وعـلى ذلك النحو المفارق أثبت عاموس مجافاته بل معاداته لأبسط منـاهج النقـد الأدبي التي لا بدّ أن يكون قد تعلّمها لكي يحظى بهذه الصفـة التي غالباً ما تتقدم اسمه أو تتأخّره.

- ٢ -

أريد - قبل أن أواصـل رحلة البحث عن الصوت الفلسـطيني في قصيـدة الانتفاضـة - أن أعود مـرة أخرى إلى قصيـدة «عابـرون في كـلام عابـر» لمحمـود درويش لا لكي أكّـرر مـا دوّنتـه المـلاحـظات السابقة، وإنما لكي أشير إلى أن المحاكمة القـاسية التي تعـرّضت لها تلك القصيـدة من قبـل سلطات الاحتـلال الاستيـطانيـة، سـواء الـرسمية البـوليسيـة منهـا أو تلك التي حـاولت التسـتّر وراء بعض التعابير النقدية الأدبية، إنما تكشف عن نمط جديد من العدوانية على الأدب والفن يتمثـل في إسقاطات مـريضـة تحـاول بغبـاء أن تشوه العـلاقـة بـين المبدع وشعبـه من ناحية، وأن تفاجئنـا - من نـاحيـة أخرى - بملاحـظات شكلية تجاوزها النقـد الأدبي لأنها تهـدف إلى تجريد صوت الشاعـر من همّه الـذاتي الكبير. وهـو الهمّ الأول الذي من شأنه تحريك هاجس الإبداع والتجديد في نفس الشاعر فلم يعد الشاعر ظلاً خافتاً للغته أو ضميراً مستتراً بين كلماتهـا. وإنما أصبـح جـزءاً من لغته ويكـاد يكـون الصـوت الكـامن وراء اللفظ وسيـاق الكلام، وضميره ماضٍ وراء ما يجسّده الانفعال في الجملة النحـويّة بأصداء حروفها وضـمائرهـا، فضلاً عن وجود الغائب في الشـاهد، ووجود الشاهد في الغائب، وقيام المتكلّم بدور الصامت، والصامت بدور المتكلّم إلى آخر ما تفعله الأبنية الدلالية الـرمزيـة للضمائـر وفي اللغة الشعرية بخاصّة.

ثم إن المـدارس النقدّية الحـديثة، حتى تلك التي يغلب عليهـا المنطق التجريديّ، لا تصل في تنظيرها إلى حدّ توجيه صورة التفكير في وعي المبدع ورسم خطّ سيره اللغوي والفني، كما حاول «عاموس كينان» أن يفعل في زعمه النقدي وفي ملاحظته الرديئة على قصيـدة «عابرون في كـلام عابـر» عندمـا أراد لشاعـر القضيّة أن يتخـلّى عن ضمـير القضيّـة، وألاّ تكـون قصيدتـه تلك معـبّرة عن الشعب الفلسـطيني وعصره وواقعه، ومـا يعيشه هـذا الشعب المنـاضـل من معاناة فائقة في عذابها وآلامها.

إن الهـمّ الأول لدى الناقد الإسرائيلي - وهو ينظر بعـين الغضب إلى قصيـدة محمـود درويش - لم يكن همّـاً أدبيـاً ولا فنياً، لكنـه همّ المؤسسة الاستيطانيـة التي ينتمي إليها بـوجدانـه الفنيّ والأدبي. وهو يريد لشاعر القضية أن يسقط في ذاته، ويغنّي لنفسه، لكي يستريـح عاموس وتستريح معه المؤسسة الاستيطانية، ولكي يذهب إلى فراش نومه مطمئنّاً إلى أن الخـطاب الشعري العـربي قد خـلا من هوّيتـه، وأصبحت نصـوصه - التي لا بـدّ أن تحترق بشكـل أو بآخـر في نار القضية - تتخّبط في فصام التعبير اللغوي، وحتى يبدو الشعر وكـأنه تعبير عبثيّ لا علاقـة له بـالواقـع ولا يعلن عن هوّيـة الشعب الذي يصدر عنه ويتوّجه إليه.

إن اللغة العربية ما تزال هي لغة شعبهـا، وذات الشاعـر العربي - حتى وهي تراوغ في صراعها مـع الخطاب الشعريّ الجديـد - ما تزال هي ذات الشعب، الذات المدركة لمـأساتـه والمعبّرة عن إرادتـه الحقيقية، وهـي ترفض القسمـة وترفض التـبرير، وأجـزم أن لم يبدأ بعد العصر الذي تختفي فيـه الذات لتبرز كينونـة اللغة - عـلى حدّ التعبير الذي يكاد يكون مشهوراً لميشيل فوكو - وإلى أن يتمّ ذلـك، وهو لن يتم إلاّ بعد تحرير فلسطين، وبعد عودة عامـوس إلى مسقط رأسه، فإن مقتضيات المرحلة سياسياً واجتماعياً وثقـافياً تفـترض هذا التشابك الجدلي بين اللغة والذات والوطن، وبعبارة صارخة جـداً، بين قصيدة «عابرون» وصـاحبها محمـود درويش وبين فلسـطين التي تقاوم بالحجارة.

وإذا كان النتاج الشعري «لعاموس كينان» وهو في معظمه منسوخ بصوره وأخليته عن الغرب الذي لا يعـاني من الاحتلال ولا يخضـع لسطوة المؤسسة العسكرية الاستيطانية، إذا كان هذا الانتاج محكومـاً بضمـير الجماعـة التي اغتصبت أرض فلسطين، ومحكـوماً بتـطلعاتهـا وهـواجسها فكيف يـريد لشعـرنـا - وفي هـذه المـرحلة عـلى وجـه الخصـوص - أن يتنازل عن هـوّيته؟ ولمـاذا يريـد بتنظيراتـه البلهـاء تطويق إرادة الكتابة الشعرية وإبعادهـا عن ممارسـة وظيفتها الأولى، وهي المحافظة على الذاكرة الوطنية والقوميـة؟ وكيف يكون نـاقداً أو شـاعراً من يستخـدم مثل هـذا الوصف الـذي تتصاعـد منه رائحـة صـاحبـه وأعني بـه وصفـه لقصيـدة «عـابـرون» بـأنها «قصيـدة خرائية. . .» معتذراً عن اقتباس البذاءة!.

لا شيء مشتركاً بين الصهيونية والأدب إلا هذه الصفة العفنة التي «تتغوّط» بشكل خطير على الارتعـاشات الـوجدانيـة والتي تعجز عن ضبط ما في نفوس أصحـابها من بـذاءات قاموس الحقد والفـظاظة ومن الأساليب الخالية من أبسط قواعد الذوق، والمنتزعة من مخزون «الجيتو» حيث تتعرّى الأقلية في غياب المجتمـع وتكشف عن المناطق السوداء في أقوالها وفي تقاليدها الممسوخة. والسؤال الذي يخيفني مجرّد تصور الإجابة عليه هو هل يمكن لهذه اللغة «العـاموسيـة» أن تصبح في القريب العاجل لغة النقد الأدبي المواكب للعصر الصهيوني؟ وهل سيظهر قريباً في أوروبا مجموع القواعد التي يمكن بمقتضاها أن يكون لهذا النقد العاموسي أن يؤسّس مـدرسته الملتزمـة، بانتهـاكات القيم الأدبيـة والفنية، والانتـماء إلى بنية تحتيـة أو بالأصح «سفلية» تعـزّز

بذاءتها اللغوية مصطلح القمع الاستيطاني وتضفي على ممارساته القهرية الشاذّة صفة البراءة؟

وإذا كان «عاموس» قد أبدى تخوفه من ضمير الجماعة «نحن» وأعلن عن فزعه المريب من هذا الصّوت:

فخذوا حصّتكم من دمنا . . وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص . . وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء!
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

أقول إذا كان خوفه المبّرر جعله يرتعش من هذه المعاني العفويّة لكونها حقيقة، فإننا نشعر أن هذه «النحن» جزء لا يتجزأ من تاريخ الشعب العربي وأن الحديث عن الذات في الشعر العربي قديمه وحديثه يتضمن بالضرورة الحديث عن الآخرين و«النحن» في اللغة العربية لا تتمتع باستقلال ذاتي يبتعد بها عن «الأنا» والعكس صحيح أيضاً.

إن الشاعر الحقيقي في أعماله الإبداعية لا يمثّل ذاته وحدها وإنما يمثّل ذاته والآخرين عبر مجموعة من القصائد ذات الضمير الجمعي:

سل الرماح العوالي عن معالينا
واستشهد البيض هل خاب الرجا فينا
إنا لقوم أبت أخلاقنا شرفاً
أن نبتدي بالأذى من ليس يؤذينا!!

مثل هذه التعابير المتألقة النظيفة لم تدخل في قاموس عاموس ولا مرّت عليه في طفولته، وبالنسبة لنا، هي جزء من السياق النفسي، وهذا ما يجعلها تمسّ التاريخ والعواطف وتبعث في النفس النشوة:

فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربّيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا.

ولا يمكن لأي عربيّ شريف إلا أن يجد نفسه في هذه «النا» التي تتوهّج في الضمير المتّصل وتبعث نداء شاملاً يصل المشرق بالمغرب، ويتسع لفضاءات بعيدة ورحيبة لا حدود لها من الشعور المشترك، وتفتح منافذ واسعة للتواصل الشمولي ضدّ العدوّ الذي سنظل نرفض وجوده بيننا.

ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل
ولنا الدنيا. . هنا والآخره.

إنها قضية لا تصمد فعلاً أمام الفحص، وأعني بها قضية الضمائر التي أوردها عاموس في ملاحظاته العدوانية على قصيدة «عابرون» وقد أظهر هو ورفاقه خوفاً كاذباً على اللغة الشعرية وعلى علاقة الشاعر بذاته كاتمين في صدورهم خوفاً آخر من الرؤية التي تخفيها الضمائر الجمعية لإدراكهم أنهم ساقطون تحت نوع من التحدّي الذي تمثّله هذه الضمائر.

فاخرجوا من أرضنا
من برنا. . من بحرنا
من قمحنا. . من ملحنا. . من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكره.

لقد تعوّد المستوطن الغريب أن يكون هو وحده الآمر الناهي، لا سيّما بعد أن حققت له الهيمنة الاستعمارية الحماية الكافية، وأظلّته بأساطيلها الجوّية والبحريّة، ولهذا فكلمة «اخرجوا» بما تنطوي عليه من صيغة الأمر الرامية إلى إفساد الحلم الكاذب للمستوطن، لن تجد سوى الرفض الشامل من هؤلاء المستوطنين لا سيما وقد تجوهرت كلمة «الخروج» بفعل الانتفاضة التي أعطتها من خلال أحجارها معنى جديداً تشع منه صيغة الأمر وتحقّق في مناخه الطبيعي تباشير النصر المحتوم.

وعلى الذين يتوّهمون أن صوت الشعر يواجه الآن حالة من النكوص أن يراجعوا أوراق الملفّ الذي خرجت به من الأرض المحتلة قصيدة واحدة من قصائد الانتفاضة هي قصيدة «عابرون في كلام عابر» ليدركوا أن الشعر، هذا الكائن الوجدانيّ المحاور والمحارب، ما يزال قادراً على إشعال الحرائق والكتابة بالدم وبالنار. وللبرهنة على ذلك سوف ننتزع الورقة التالية من الملف المشار إليه، والمتضّمنة جانباً من كلمة ممثل الحزب الديني «أغودات إسرائيل» في الكنيست «إن الخرافة التي تزعم أن منظمة التحرير الفلسطينية تبحث عن السلام قد تحطّمت على صخرة الواقع، والذين لم يقنعهم الهجوم على الباص في الجنوب بالطابع الإجرامي لمنظمة التحرير الفلسطينية أقنعتهم الآن قصيدة الشاعر محمود درويش التي تنضح حقداً والمتعطّشة للدماء. تصوّروا أن هذا الرجل كان معروفاً بأنه واحد من المعتدلين في منظمة التحرير الفلسطينية، فإذا كانت هذه هي أفكار المعتدلين، نجنّا، يا ربّ، من المتطرّفين. فمثلما أن «الأمالسينيين» لم ينصرفوا عن هذا العالم إلا بإفنائهم عن بكرة أبيهم، كذلك فإن مشكلة منظمة التحرير الفلسطينية لن تحل إلا عندما يدين العالم بأسره تلك المنظمة، ويطردها خارج الانتماء إلى الجنس البشري».

هكذا يستطيع صوت الشعر أن يفجّر الزلزال، وأين؟ في قلب «الكنيست» ويتمكن من خلق عشرات الشروخ والاهتزازات في وعي المؤسسة السياسية والدينية والثقافية، كما يستطيع أن يحافظ على ذاكرة الوطن حيّة نابضة، وأن يقول للهجمة الصهيونية الانتحارية بأعلى الأصوات:

ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا عندنا

وهذا الصوت هو الذي كان على الدولة الاستيطانية أن تتفهّمه جيداً وأن تدرك أن صوت السياسة قد يراوغ ويكذب، أما صوت الشعر فإنه - بصيغته الإيحائية - يظل التعبير المجسّد للوجدان والنابع من أقصى مواطن القدرة على التنبؤ والاكتشاف والاتجاه صوب مدارات المستقبل وهذه الإشارة الشعرية الخالية من كل إبهام وقد تضمّنها السطر السالف الذكر تعني شيئاً واحداً ومحدداً،

ذلك الشيء هو أن العرب - وفي طليعتهم العرب الفلسطينيون - يرفضون أن تكون بلادهم مكاناً للانتحار الجماعي المحتوم لأيّ جنس أو عرق!

وإذا كانت الانتفاضة قد مثّلت بالنسبة للفلسطيني مشروعاً للتحرير والخروج من نفق الاحتلال فإنها - بالمقابل - قد مثّلت مشروعاً للإبداع، وعند الشعراء الفلسطينيين على وجه الخصوص، إذ فتحت قصائدهم على إمكانيات ضخمة للتعبير. ويستطيع الدارس أن يلمح بدايات هذا المشروع من خلال قصائد الانتفاضة التي صنعت رافداً جديداً في الشعر الفلسطيني وخلقت مستوى جديداً من الشعر سواء في أساليب التعبير أو في نمط الرؤيا.

وبمقدار ما ولّدت قصيدة «عابرون في كلام عابر» من قلق وخوف لدى المحتلين، فقد خضعت لبعض الاستخدامات التعبيريّة المتعجّلة، وهو ما برئت منه قصيدة أخرى للشاعر حملت العنوان المتحدي التالي «أرى ما أريد» والقصيدة من إنجازات زمن الانتفاضة باحتمالاته الرائعة، وهي تنطوي على قد كبير من الذاتية التي افتقدها «عاموس» في القصيدة الأولى، وإن كانت كسابقتها تصدر عن الموقف نفسه الذي يسيطر بقوة على حواس المبدع فلا يستطيع الإفلات من قبضته حتى لو أراد:

«أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكّه البرق، خضراء يا أرض. .
خضراء يا أرض روحي
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟
ما زلت ألعب: هذا المدى ساحتي
والحجارة ريحي».

إن مسحة الغنائية، وهذا الولع الدفين بالرحيل إلى أيام الطفولة لم يغيّر شيئاً في جوهر التجربة الرافضة للوجود الإسرائيلي، وهو في هذا المقطع يعطي للحجر بعداً زمنياً مرئياً ومستعاراً ويحشد الرؤى من حوله لكي يضاعف من مساحة التحدي ومن حجم المعادلة الثورية، قد يكون الرفض في القصيدة السابقة أشدّ حضوراً وأكثر تجسيداً. لكن الرفض نفسه حاضر في هذه القصيدة بما يكفي. ويبدو أنه من الغبن أن تشير بعض الكتابات إلى أن الغنائية المفعمة بالحنين قد حجبت صوت الرفض أو قلّلت من حدة انفجاراته.

ومن الظلم للشاعر أن ننظر إلى قصائده - ذات التجربة المشتركة - بمنظار واحد، وألاّ نفرق بين اللحظات الشعرية، اللحظة التي ولدت فيها هذه القصيدة واللحظة التي ولدت معها تلك القصيدة، فمعلوم أن لكل لحظة من حياتنا ظلالها النفسية وصوتها الشخصي.

ولا أريد أن أتحمّس للقصيدة الثانية أكثر مما ينبغي فأدّعي أنها بغربلتها لأجزاء التجربة وتتبّعها لأبعاد الصورة، وباستقصائها التصاعدي حيناً والتنازلي حيناً آخر قد وضعتنا أمام أكثر من اكتشاف، وأمام أكثر من وسيلة أو طريقة لاستيعاب القضية - المأساة، والشاعر في مقطعين من أهم مقاطع القصيدة يطرح صورتين متقابلتين للحلّ المؤقت، هما، صورة للسلام وأخرى للحرب، ومن خلال المقارنة العابرة بين المقطعين نجد أن «الشرط التعادلي» لكل من الحرب والسلام، يتجسد في حقيقة واحدة لا يمكن التشكيك في محتواها، تلك الحقيقة هي (تحرّر فلسطين وقيام دولتها المستقلة) والوعي بهذه الحقيقة ليس رهين قراءة معينة أو محدّدة، ولا يتطلب من الناقد أو القارىء جهداً خارقاً لكي يدرك هوّية النصّ الشعري الفلسطيني، وهوّية النص الشعري عند محمود درويش بوجه خاص. هذا النصّ المفتوح على بشاعة الاحتلال وعلى أحلام العودة:

«أرى ما أريد من السلم. . إني أرى
غزالًا، وعشباً، وجدول ماء، فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدي
وصياده نائم، قرب أولاده، في مكان
قصي».

تلك هي صورة السلام كما ترسمها ريشة الشاعر بعد أن حرّرتها من إيقاع المباشرة ونثريّة القياس، ويلاحظ أنها أشد غرابة من صورة الحرب التالية:

أرى ما أريد من الحرب. . إني أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع من حجر
أخضرا
وآباؤنا يَرِثون المياه ولا يورثون،
فأغمض عيني:
إن البلاد التي بين كفّيّ من صنع كفّي».

إنه الموقف المعروف للشاعر من قضيته، والسلام الحاضر في القصيدة كالحرب الحاضرة، فيها، كل منهما يحتلّ مساحة مماثلة في التجربة ويعتمد على إبراز المفارقة بين الحرّية والعبودية بأدواته الملائمة، ويمثّل الحجر في المقطع الثاني بأبعاده الدلاليّة وبخلفيّته الراهنة القوة الممكنة في أيدي المناضلين، وهي قوة لا يستهان بها إذا نظرنا إلى السواعد التي تعتصرها في لحظة زمنية محسوبة يتلاقى عندها الماضي القديم بالحاضر الجديد، وتشكّل الاستجابة الحادّة للموروث المتجدّد حيث تترابط أدوار الفاعليّة بين التاريخي والآنيّ الراهن. . إنه يرى في السلام بلاده فإن لم يرها في السلام فإنه يراها في الحرب، ويراها في مجموعة الرؤى التي تتشكّل منها القصيدة، وهي:

- رؤية الحقل، ورؤية البحر، ورؤية الليل، ثم رؤية الروح، ورؤية السلم، ورؤية الحرب، ورؤية السجن - ورؤية البرق، ورؤية الحب، ثم رؤية المسرح العبثي. وأخيراً رؤية الناس.

وكلّ رؤية من هذه الرؤى الإحدى عشرة تحتلّ في القصيدة حركة كاملة أو مقطعاً خاصاً، ويلاحظ أن الوطن بمفرداته الحسّيّة الواقعيّة يتشبّث بالرؤى خالقاً بمفرداته التكوينات المختلفة أو المتآلفة التي تتكوّن منها كل رؤية على حدة، وعندما نعود إلى عنوان القصيدة، وهو (أرى ما أريد) ندرك أهمية الإرادة القصديّة في هذا العنوان، وإصرار الشاعر على أن لا يرى إلا ما يريده سواء كان ذاتياً أو عامّاً،

قريباً إلى النفس أو بعيداً عنها. وهذا هو الحبّ كما ترسمه الرؤية التاسعة:

أرى ما أريد من الحبّ.. إني أرى
خيولاً ترقّص سهلاً، وخمسين غيتارة
تتنهد
وسرباً من النحل يمتصّ توت البراري،
أغمض عيني:
حتى أرى ظلّنا خلف هذا المكان المشرّد.

ويتبين من استعراض المقاطع الأربعة التي أوردناها هنا الترابط الحميم والتناظر الواعي بين أفعال القصيدة وبين فعلي «أرى» و«أريد» هذين الفعلين اللذين تكرّرا في مطالع المقاطع لتتوالد عنها مستويات شعرية ذات مواقف مفرطة في الشعرية والإدهاش.

استدراك:

عند مراجعة هذه الدراسة استعداداً لنشرها ظهر في العدد (٢٠٧) من مجلة اليوم السابع حكم تبرئة الشاعر محمود درويش من التهمة التي روّجتها ضده جمعية النشاط اليهودي وهي جمعية مرتبطة بمنظمة الصهيونية العالمية مستغلّة المناخ الذي صنعته قصيدة (عابرون في كلام عابر) وفيما يلي نص الخبر:

(أعلن محامي الشاعر محمود درويش الاستاذ ليوميتراسون أن محكمة الاستئناف في باريس أصدرت حكماً بتبرئة الشاعر الفلسطيني من تهمة «إثارة الكراهية العنصرية ضد اليهود»، التي تبنّتها جمعية النشاط اليهودي وهي جمعية مرتبطة بمنظمة الصهيونية العالمية. وكانت محكمة البداية الأولى في باريس قد برأت منذ أشهر الشاعر درويش من هذه التهمة بالذات».

استغرقت هذه القضية في المحاكم الباريسية حوالي السنتين. وسببها مقالة نشرها درويش في صحيفة «لوموند» الفرنسية بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٦ م تحت عنوان «سؤال إلى الضمير اليهودي» قال فيها «لقد آن الأوان لنصرّح دون خشية من تهمة أو ابتزاز، أن شرف يهود العالم كلهم ملطّخ بوحل الاحتلال الإسرائيلي وبدم ضحياه الفلسطينيين، ما لم يعلنوا القطيعة مع هذا الاحتلال).

* * *

تنطوي محاولة الشعر الفلسطيني الكبرى على أهمّ تجربة في التاريخ العربي الحديث، وهي تجربة فلسطين: الاحتلال، المقاومة، الاستيطان، الشتات، وأخيراً الانتفاضة. والجزء الأخير من التجربة هو ما يعنينا في هذه الدراسة التي حاولت أن تتلمّس الصوت الفلسطيني في قصائد الانتفاضة والاطمئنان على أن الشعر العربي ما يزال يتدفّق بماء الحياة في زمن الجدب والموت. ويبدو أن حجر الانتفاضة قد فتح التجربة الفلسطينية على الشعر من جديد، بعد أن حاولت المساومات الملتوية والمتعددة أن تغلق ملفّ القضية وأن تجعل الإنسان العربيّ ينسى معاناتها الفريدة والمأساة التي صارت تشكل واحدة من أوجع مصائب الإنسانية المعاصرة.

وقد حاولت الصفحات الأولى من هذه الدراسة أن تشير إلى قصيدتين لمحمود درويش لقيت إحداهما من العنت الإسرائيلي ما يلقاه شباب الانتفاضة وأطفالها، ربما لأن هذه القصيدة بالذات تستحضر خلاصة الصراع العربي - الإسرائيلي، وتثبت من خلال الجذر اللغوي استعصام الفلسطيني بأرضه وتمسّكه بكل شيء في هذه الأرض، على العكس من ذلك المستوطن الدخيل الذي يعيش وسط القلق والتيه، لذلك فهو يقتل ويدمّر، وتدفعه الخشية من السقوط المحتوم إلى أن يقتل حتى القصيدة.

ويلاحظ أن الصوت الفلسطيني في قصيدة الانتفاضة يتشابه ويتداخل مع نفسه ومع غيره ويحمل نظام رؤية مشتركة حتى عند الشعراء المتميّزين ذوي الخصوصية الواضحة، ربما لأن الانتفاضة قد فاجأتهم بحجمها المدهش، وربما لأنهم شأن بقيّة زملائهم من الشعراء العرب يستقون من ماء قضية واحدة، ويتعاملون مع الموقف الجماهيري المذهل والفريد بسياق شعريّ خاضع لوطأة اللحظة القاسية.

وكما استطاعت الانتفاضة أن تنقذ الشاعر الفلسطيني من حصار الذات فقد أكسبته يقيناً جديداً بأن الأرض التي كانت مهددة بالمحق وبالبوار قد تعود في الغد القريب لتكون بيتاً وحقلاً ومصنعاً لأهلها الحقيقيين. ومن هنا كان ضمير الجماعة هو الضمير المستخدم في قصيدة هذا الشاعر لارتباط هذا الضمير بجماهير الفعل، وتكاد الاتهامات الزائفة التي تعرّضت لها قصيدة محمود درويش تنطبق على قصيدة سميح القاسم. وإذا كانت القصيدة الأخيرة قد سلمت من الضّجة الحاقدة التي أثارها الاحتلال الإسرائيلي ومنظّماته في الداخل والخارج، فإن لذلك سبباً ما، قد يكون في المنصب السياسي الذي يحتلّه محمود في منظمة التحرير الفلسطينية، ولما يمثله الهجوم عليه من ضغط غير مباشر وابتزاز صريح لموقف المنظمة، وإلا فلماذا قصيدة محمود لا قصيدة سميح - مع أن القصيدتين كلتيهما قد ظهرتا في وقت واحد وربما تمّت كتابتهما في ساعات متقاربة، فقد خرجتا من اللحظة نفسها التي يتغلب فيها السياسيّ على الفنيّ واستخدمتا الضمائر نفسها. وكانتا كلاهما التعبير العفوي والمباشر عن الحدث الساخن الكبير.

العنوان المثير والمباشر الذي اختاره سميح القاسم لقصيدته هو: (رسالة إلى غزاة لا يقرأون). ولا بد من الإشارة إلى معنى القراءة في هذا العنوان. فهي ليست قراءة القصائد والكتب أو ما ينشر في الصحف، وإنما هي قراءة حركة الزمن ومتغيراته، وقراءة النار التي تتأجّج في صدور الشعوب وفي أعماق أبنائها الباحثين لأوطانهم عن الحرية والعدل، وعن حقّ تقرير المصير:

تقدّموا تقدّموا
كل سماء فوقكم جهنمُ
وكل أرض فوقكم جهنمُ
تقدّموا
يموت منا الطفل والشيخ
ولا يستسلم

وتسقط الأم على أبنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدّموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهدّدوا
وشرّدوا
ويتّموا
وهدّموا
لن تكسروا أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا
نحن قضاء مبرم

ما زال الشعر يختلط بالفكر، وما زال الشعر هو القضية. وما زالت المواقف هي التي تصوغ الشعر وترتّب رؤياه، مستفيدة من وعي الإنسان ومن أسلوبه في الدفاع عن الحياة والالتزام عبر العصور المختلفة بالمواقف العظيمة. ولا أظنّ أننا بحاجة هنا إلى القول بأن ثمة ما يبرر تشكّل مثل هذا الشعر لكي يجسّد تجربة الإنسان الفلسطينيّ تجسيداً باهراً يقترب من علاقات تتشابك مع زمن الولادة الخارج من الموت وتتقاطع مع اكتناه الزمان الجديد. ونحن أمام هذه التجربة التي تعيد للشعر براءته وبساطته لا نلمس الموقف في المضمون بمستوياته الدلالية وحسب، وإنما نلمسه كذلك على مستوى المكّونات اللغوية، وعلى مستوى البنية الفنية كالإيقاع والصورة والتشكيل.

ويتمثّل الصراع في هذا الجزء من القصيدة بين ضميرين للجمع، هو ضمير الجمع المغتصب وضمير الجمع المقاوم أو المعتدى عليه، فواو الجماعة في «تقدّموا» و«هدّموا» و«شرّدوا» و«يتّموا» و«هدّموا» وعلاقة الجمع في «جندكم» و«ناقلاتكم» تقف كلها في مقابلة الضمير المتصل «نا» في «منا» و«أعماقنا» و«أشواقنا» وفي هذا الضمير يجد الشاعر نفسه ويشعر أنه واحد من المقاومين الذين يشكلون هذه المفارقة الضدّيّة بين بذور الموت وجذور الميلاد.

أما أفعال الأمر التي تتكرّر بصوت الشاعر على لسان الجماعة فإنها لا تصنع حالة من الإيحاء بالشجاعة والإصرار على المواجهة وحسب وإنما تخلق حالة من السخرية بالعدوّ وقد تعيد إلى الذاكرة العربية الأبعاد الدلالية لجملة «هل من مبارز؟» بما تستنبطه من مشاعر التحدّي والإغاظة:

تقدّموا
طريقكم وراءكم
وغدكم وراءكم
وبحركم وراءكم
ولم يزل أمامنا
طريقنا وغدنا وبرّنا وبحرنا
وخيرنا وشرّنا

فما الذي يدفعكم من جثّة لجثّة
وكيف يستدرجكم من لوثة
للوثة
سفر الجنون المبهم

إن دراما الانتفاضة قد أعادت للشاعر صلته بالصوت الجماعيّ وأعطت لهجته الآمرة معنى جديداً وجعلته لا يتردد عن السخرية بعنف العدو. وفي هذا المقطع بالذات يتلاقى سميح مع محمود درويش في التأكيد على أن المستقبل للفلسطينيين، وللانتفاضة، وأن الغزاة سيخرجون حتماً من «أرضنا، وبرّنا، وبحرنا» وأن «الهيكل العظميّ» كما يقول محمود، هو نفسه «سفر الجنون المبهم» في هذا المقطع من قصيدة سميح، وكلاهما، «الهيكل» و«السفر» من أساطير الماضي، ومكانهما الطبيعي في «سوق التحف» كما ورد في قصيدة (عابرون في كلام عابر).

وعلى هذا الصعيد، يمكن القول إن فيض التفاؤل بوصفه مناخاً إبداعياً يعطي الشعر طاقة للتعبير الفكري المجرد من ضبابيّة التصوير وهندسة الرمز، كما يقتضي مضاعفة الغنائية بإيقاعها العالي السريع، وهو ما نلحظه بوضوح في هذه القصيدة ذات البنية الإيقاعية العالية التي تكاد تكون نمطاً جديداً في شعرية سميح القاسم الذي لا تخلو قصيدة من قصائده السابقة من ولع ظاهر أو مضمر باللغة الاستعاريّة والكنائيّة، رغم حرصه البالغ - وهو الشاعر المسيّس - على أن يقرأ قصائده أمام الجماهير:

تقدّموا
وراء كل حجر كفٌّ
وخلف كل عشبة حتف
وبعد كل جثّة فخ جميل محكم
وإن تُمتْ ساق
يظل ساعد ومعصم
تقدّموا
كل سماء فوقكم جهنمُ
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدّموا
حرامكم محلّل
حلالكم محرّم

ليس في هذا المقطع ولا في المقطعين السابقين من القصيدة ما يمكن وصفه بالإيغال والاستبطان والكشف حسب لغة النقد المتداولة، ولم يكن تجاوز النموذج الشعري المألوف من اهتمامات الشاعر وهو يكتب قصيدته هذه. اللغة هنا واقعيّة لا تتخطّى المعيارية، وهي تختزن كمية هائلة من الانفعال، لذلك ترفض ما يسمّى بالكثافة والغموض. ويهمّها أن تبقى قصيدة نضالية تعبر عن شيء معلوم وعن قضية محددة وواضحة. وهي كالانتفاضة تماماً تخترق القواعد الثابتة بمفهوم ثابت، وتصف ما يحدث دون حاجة إلى أدوات التشبيه ومعطيات الاستعارة والكناية. أما عن موسيقى

القصيدة فهي من هذا النوع الذي يسمى بالموسيقى التصويرية التي ترافق المشاهد العنيفة وتتأثر بالأحداث ارتفاعاً وهبوطاً وقوة وضعفاً.

ولهذا السبب ربما كانت القصيدة وحدة متواشجة لم يفصل بين مقاطعها فاصل من بياض أو تنقيط لكي تعبّر عن الانهمار والتدفق، ولكي تساير إيقاع التلقي وحركة الحدث الجديد والمستجدّ. إنه مناخ الانتفاضة بكل دلالاته وإيقاعاته. وكل سطر في المقطع محمّل بشحنة شعورية وفكرية وبإحالة مفتوحة على الواقع المرعب.

تقدّموا
بشهوة القتل التي تقتلكم
وصوّبوا بدقة لا ترحم
وسدّدوا للرحم إن نطفة من دمنا
تضطرم
تقدّموا
كيف اشتهيتم واقتلوا
قاتلكم مبّرأ
قتيلنا متهم
ولم يزل ربّ الجنود قائماً وساهراً
ولم يزل قاضي القضاة المجرم..
تقدّموا
لا تفتحوا مدرسة
لا تغلقوا سجناً
لا تعتذروا، ولا تحذّروا
لا تفهموا
أولكم آخركم
مؤمنكم كافركم
وداؤكم مستحكم
فاسترسلوا
واستبسلوا
واندفعوا
وارتفعوا
واصطدموا
وارتطموا
لآخر الشوط الذي ظلّ لكم
وآخر الحبل الذي ظلّ لكم
فكلّ شوط وله نهايه
وكلّ جيل وله نهايه
وكل ليل وله نهايه
وشمسنا بداية البدايه

هل يعني تكاثر فعل الأمر في هذا المقطع شيئاً ما لا يستوعبه القارىء المستعجل؟ والجواب لا بدّ أن يكون بالإثبات، فأفعال الأمر هنا، كما كانت في قصيدة محمود درويش، تعبير واقعيّ عن قدرة الانتفاضة على تغيير لغة الخطاب الشعريّ في القصيدة الفلسطينية، وإعطاء هذا الخطاب صيغته الآمرة بما تحمله هذه الصيغة من دلالات مترعة بالأمل والحدس العميق. لقد نجحت الانتفاضة حتماً في تطهير اللحظة الحاضرة من حالات الإحباط والقلق، وأشعلت في الوعي العربي - والفلسطينيّ بخاصة - حالة من الحيوية المتفجّرة بالفخر والاعتداد بالنفس.

ومن هنا اندفعت القصيدة في المسار نفسه رافضة ما علق باللغة الشعريّة من آثار الذبول والانكسار. أما الشاعر فقد خرج من مرحلة رصد اللحظة الحاضرة بأوجاعها وأحلامها إلى اكتناه اللحظات المقبلة بحيويتها وزخمها.

وبهذا تكون الانتفاضة، أيضاً، قد شكّلت المكونات الأولى لقصيدة تخترق العنف بعنف، وتتجاوز الضربة الآمرة من الخصم بضربة أقوى وأكثر يقيناً بحتميّة انحدار هذا الخصم واندثار لغته.

وفي ضوء هذه الملاحظات يمكن قراءة السطر الثاني من المقطع السابق:

بشهوة القتل التي تقتلكم

إن سطراً كهذا يكاد يسطع ببداهته، لكن وراء هذا السطوع الصريح تكمن التفاصيل والصور المحجوبة التي توحي بأن فظاظة القاتل هي الطلقة الأولى في المعركة التي سوف تجهز عليه وتنهيه.

ولا شك أن الترجيع والتنغيم في هذا المقطع ساعد على خلق حالة من اليقين المباشر بقرب انتصار القتيل على القاتل والمعتدى عليه على المعتدي. وساعد كذلك على تحديد ملامح الارتباك في صفوف العدوّ حيث يقطع الاحتلال آخر أشواطه وآخر أيامه، والاتكاء المنقوص في آخر المقطع على التعابير الشعبية مثل «حبل الكذب قصير وإن طال» و«لكل ظالم نهاية» قد وضع خاتمة مضمرة للمقطع تخدم ما ذهبت إليه البداية وما حاولت «شهوة القتل التي تقتلكم» أن تفصح عنه بلسان الشعر وحده.

وإذا كان من الصعب في قراءة كهذه تتبّع كل مقاطع القصيدة التي حاولت أن تبدو مقطعاً واحداً، فإن إيراد هذه الجزئية منها بما تثيره نكهة المكان والأشياء من تداعيات واندفاعات سوف يجعلنا نشعر بالرضا لمثل هذا الوقوف الأنسب:

غزة تبكينا
لأنها فينا
ضراوة الغائب
في حنينه الرامي إلى الرجوع
تقدّموا من شارع لشارع
من منزل لمنزل
من جثة لجثة
تقدّموا
يضجّ كل حجر مغتصب
تصرخ كل ساحة من غضب
يضجّ كل عصب:
الموت.. لا الركوع
موت.. ولا ركوع!!

هامش تفسيري:

في العدد (٦٣١) من مجلة الدستور هذا الجزء من حوار نشرته إحدى الصحف مع الشاعر الفلسطيني سميح القاسم: (إنني شاعر مسيّس، والحقيقة أنني عملت وما زلت أعمل بالسياسة، فأنا لا أكتفي بكتابة القصيدة، وإنما أحمل رأيي إلى الجماهير والأطر التنظيمية والحركية وإلى المظاهرة وإلى المنشور وإلى البيان. وأنا أساير قصيدتي وتسيّرني أيضاً على الصعيد العملي وليس على صعيد الانتاج والنشر. فالقصيدة عندي لا تنتهي عند نشرها. فما من قصيدة إلا وأجدني متورطاً - بحبّ - في قراءتها أمام الجماهير. وبهذا المعنى فأنا شاعر مسيّس، أو شاعر وسياسيّ في آن واحد. ولا أرى في ذلك أيّ تناقض، بل على العكس أعتقد أن العمل السياسي يمنح العمل الفنّي عمقاً ووهجاً جديدين).

* * *

جميل جداً أن تأتي البطولة من مكان معيّن، والأجمل من ذلك أن تأتي البطولة والشعر معاً من هذا المكان المعيّن، كما هو الحال في فلسطين بالتحديد، ففلسطين صانعة أروع ملاحم البطولات وأروع الأشعار، ولعلّنا لا نبالغ إذ نقول إنه لا يوجد مكان في العالم المعاصر يتعانق فيه الفعل بالكلمة كما يحدث في فلسطين حيث الوطن الشعر والشعر الوطن، إذا جاز التعبير، وحيث تطابقت الأفعال بالأقوال، وتداخلت المدركات الحسّية بالمدركات الشعوريّة، وتمازجت الأحجار مع الأشعار، وحيث شكّلت الأشياء واللغة كياناً متكاملاً تجسّدت فيه محصّلة التفاعل الوجدانيّ بين المبدع والظروف التي يعاني منها وطنه.

في صنعاء منذ عشر سنوات تقريباً، قال الشاعر الكبير أبو سلمى (عبدالكريم الكرمي)، في حديث له مع طلاب كلية الآداب بجامعة صنعاء: إنني أحمل فلسطين في قصائدي، كل بيت من هذه القصائد هو صورة من لحم ودم لقرية أو شجرة أو طريق، وهو جزء من النهر والبحر والحجر، فالشعر بالنسبة لنا، ليس لحظة عاطفية أو بنية فكرية أو فنّية، إنه وطن يمشي ويتحدّث يتعذّب ويتغرّب ويقاتل ويسافر من كل مكان وإلى كل مكان.

ومثل أبي سلمى، الأب، أو السنديانة - كما وصفه الشاعر محمود درويش في أواخر السبعينات، وعلى نهجه الشعري المتألّق جاء الأبناء والأحفاد من شعراء الأرض المحتلة الثائرة، وعلى إيقاع الوطن القصيدة مضى الشعراء الفلسطينيون في رسم صورة الانتفاضة بابداعاتهم الشعرية التي جسّدت في رؤيتها ملامح الأشياء الفلسطينية الغائبة عن عين الشاعر المصلوب في المنفى أو عن الشاعر المنفيّ في الوطن الرازح تحت جبروت الاحتلال والاستيطان. وربما كانت تلك الأشياء الغائبة الحاضرة التي تترك آثارها في النصّ الشعريّ هي نفسها اللمحة المتفرّدة أو المتميّزة في الصوت الفلسطيني الذي ما زال حتى الآن يخشى الرحيل خارج الجديد المألوف.

لقد ظل الصوت الفلسطيني - كما سبقت الإشارة أكثر من مرة - مأخوذاً بقضيته، منسجماً مع مشروعها الذي يستمدّ وجوده من رؤياه الثورية ومن التصاقه بالواقع. وهو كشعر نضالي لا ينطلق من سلطة اللغة وحدها وإنما ينطلق كذلك من سلطة الوجدان المتحاور مع الواقع، وهو يكتشف أراضيه المجهولة في حدود هذا الواقع الزاخر بالمتناقضات الفادحة، تلك المتناقضات التي تتحدّى منطق العقل ومنطق اللغة بأعمق مما تتحدّاها المذاهب الفنية المختلفة بآفاقها السوريالية والعبثية.

إن الشاعر الفلسطيني يختلف عن زميله في بقية الأقطار العربية، وهو ليس مثله سريع الاستجابة للتجريب سريع الانصياع للهواجس الموحشة، إنه في كل حالاته شاعر متماسك، وقصائده في كل الأحوال تعبير شعريّ عن الشخصيّة العربية ذات الإرادة القويّة الصلبة، وسواء كان في المنفى الكبير خارج فلسطين أو المنفى الصغير في فلسطين. وهو حريص على أن تظل نصوصه المبدعة قادرة على أن تمسح عن ذاكرة مواطنيه الغبارالذي قد يعلق بها خلال رحلة الشتات. وقد أثبت شعراء فلسطين في المنفى أنهم قادرون على أن يعايشوا كل لحظة من لحظات الوطن بأرواحهم وعقولهم، بعواطفهم ومشاعرهم. وفي هذا الصدد لا يكاد يختلف المنفيّون حديثاً عن المنفيين قديماً في الحضور التام في روح الوطن والارتباط بطفولتهم الأولى، رغم المنفى وطول المكث خارج أرض الروح القديمة كما تشي بذلك على سبيل المثال - قصيدة (في الساعة الثانية عشرة ظهراً في مدينة «لا») للشاعر محمد حسيب القاضي، وهي - أي القصيدة - من بين أهمّ النصوص الفلسطينية التي أفرزها زمن الانتفاضة في أيامه الأولى، لا بما تقدمه من مشاهد المقاومة والصراع البطولي مع العدّو وحسب، وإنما بما يتخلّلها من تداعيات ذهنية ذات نكهة خاصّة ووثيقة الصلة بالوطن قبل أن يبتلع المنفى جسد الشاعر ويحكم على روحه بأن تظل شاخصة إلى وطنها القديم:

ربما أنت لا تتذكر شيئاً
غير كاكي جنود كثيرين تحت الشبابيك
وسقوط المساء وعلى وجه أمك مريم
هل كنت تصغي إلى الماء فيك
أم تكلم نسياننا، وتمر بكفك فوق زجاجته
لا عليك إذن
خذ صراخي أنا طائراً للصباح
وللم سهولي به من على طاولات المقاهي
خذ خطابي، ودلّ عليّ الطريق
فقد أستطيع الوصول إلى أرض روحي القديمة
خذني حصاة لأسند شارع ظلي
وأعِدْ لي
من رفوف الغبار، الصدى المتناهي
أعد لي إلهي!

هذا هو المقطع الأخير من القصيدة. وقد يكون في الابتداء به فرق للطريقة السائدة في قراءة النصوص الشعرية وتجاوز للحدود

المرسومة في المقاربات النقدية، لا سيما وقد تجمعت في الصرخة الأخيرة خيوط التوتر والانفعال، ومع ذلك فإن إمكانيات هذا المقطع واختزاله لأزمنة المعاناة تمنحه قابلية الابتداء والانتهاء وموقع النشوء والارتقاء. ألم يبدأ الشاعر هذا المقطع من لحظة استئناس التذكر واسترجاع آخر لقاء له مع الوطن؟ ومن هنا تنطلق الكتابة عادة، ومن تلك اللحظة المليئة بالحزن الأول وبمنظر الكاكي وهو يغطي شبابيك المنزل الذي سيختفي بعد ذلك عن العين وسيحتل الذاكرة محاطاً بصورة المساء الأخير. إن الفلسطيني لا ينسى وهيهات ينسى، فالنسيان عنده زجاج شفاف قد يعلوه الغبار لكنه بعد المسح يعود نقياً كاشفاً، والشعر بوصفه المصدر والذاكرة يقوم دائماً بهذه المهمة، مهمة إزالة الغبار العالق في زجاج الذاكرة، فضلاً عن استشرافه حالات الصعود والهبوط ومعطيات التقدم والتراجع في الصراع التاريخي مع العدوّ المرعب.

ولو عدنا إلى القصيدة، إلى بدايتها، لوجدنا أن المقطع الأول قد تضمّن تسجيلاً أولياً للفرح الداخلي وارتعاش القلب تجاه الحجر أو بالأصح تجاه الاكتشاف الإنساني الجديد الذي أعطى مدينة «لا» السلاح الممكن لكي تستعين به للخروج من دائرة الصمت والإحباط، وسوف نجد هنا السلاح وقد استطاع أن يضبط الوقت بعد أن تحول إلى ساعة، «حجرية» وأنه قد أخذ المكانة التي كانت للورود والمكانة التي كانت للهواء وللندى.

أن تجيء كما الوقت في الساعة الحجرية
أن تتواجد ـ بالضبط بالضبط ـ في لحظة المحو
يعني الهواء الذي يتهشّم في الشارع العام
يعني الندى حين يحمل قمصاننا للغصون التي تتعرّى
ويعني كذلك أن مدينة «لا»
في الصباح المبكّر تقطف أحجارها الورد
من شارع جانبي
وتملأ بها مزهرية
تشبه اليد

قد تكون من بين صفات الشاعر الجيّد أنه ذلك الذي يترك للقارىء شيئاً يفعله بعد قراءة القصيدة أو أحد مقاطعها، وقد ترك لنا الشاعر محمد حسيب القاضي في هذا المقطع مهمة التقاط صورة للأطفال وللكبار من الناس وهم يلتقطون الأحجار التي سيلقونها في وجوه جنود الاحتلال بالطريقة نفسها من الإعجاب والنشوة التي ترافق عادة قطف الورد وتشكيله في باقات ثم وضعه في المزهريات، إن مجرد المقارنة بين الأحجار والورود يبيّن إلى أيّ مدى أصبح الحجر مهماً في قاموس الشاعر وفي وعي الناس الذين استطاعوا بفضله أن يقولوا للاحتلال الصهيوني «لا» وأن يكسروا به أنف العرقيّة الصهيونية.

وكما النصل في مقبض من حجر
جارحين رشيقين
نحن نجيء
الصباح ثقوب على حائط الليل نصعد أدراجنا
اللولبية حتى نرى
مدينة أعماقنا، وغبار البشر
ولا شيء أعذب من ماء ضوضائنا
وغبار البشر
ونجيء كطعم مساء بعيد وقهوة
نكسر القمر الحلو في ليلة الرجم
في الليلة الواحدة
بعد ألف وألف حجر
وعميقاً
عميقاً
تمدّ الأيادي إلى غيمة شاردة
في سقوف منازل سفلية
لم تكن في الصباح لها
لتخيط بقية أشلائنا بالإبر.

لكلمة «حجر»، في القصيدة تأثير واضح، وفي هذا المقطع يتجلى تأثيرها من خلال اختيار (حرف الراء) وسيطرته على القوافي الخمس إلى تناثر على المقطع في توزيع دقيق. حيث تتكرر كلمة «حجر» مرتين وكلمة «البشر» مرتين ولا تأتي كلمة الإبر سوى مرة واحدة. وسوف نظلم الكلمة إذا قلنا إن تأثيرها قد اقتصر على هذا البعد الخارجي. والحقيقة أن الفعل الجوهريّ في المقطع بأكمله يعود إلى هذه الكلمة التي تقوم أوّلاً بدور المقبض في نصل المجيء الجارح الرشيق، وهي ـ ثانياً ـ تأتي أداة للرجم المستديم الذي يبدأ من الليلة الواحدة بعد الألف.

أما الزمن في هذا المقطع فقد اكتسب بعداً مستقبلياً من خلال أفعاله الثمانية المبنية للمستقبل القريب والرافضة للماضي والتي لا تشير إلى الحاضر إلا من خلال كونه جسراً نحو هذا المستقبل الذي سيتمكن من القضاء على الشتات وإعادة المنفيين إلى منازلهم بعد غيبة طويلة وبعد أن تتسع الثقوب التي تصنعها الحجارة في حائط الليل.

ويلاحظ أن فعل «نجيء» الذي بدأت به القصيدة وتكرّر مرتين في هذا المقطع يشكل بسماته الدلالية وبضمير الجماعة الذي يمتلىء به عالمين متناقضين أحدهما العالم الفلسطيني العائد والعالم الإسرائيلي الاستيطاني المحكوم بالذبول. وحتى لا يكون التفاؤل الذي صنعه زمن الحجر مجانياً، فإن الشاعر يتوقّف بعد المقطع السابق لكي يحقق التوازن المضادّ ويلج بنا في رحاب الأسطورة بما يكشف عنه من الحقائق الخفيّة، ثم ما يرمز إليه من خفايا الحقيقة:

لا فجيعة. . لا مجد إلا لنا
لا فجيعة إلا لنا، ولا مجد إلا لنا
أخضر للغياب، ونمسكه من تلابيب رائحته
لنرى صوتنا ونمرّ.
أخضر للرماد بكامل أبهته
ورهائنه العالقين به.

ليهيّيء هذا الهبوب انعطافاته بين ماء وجمر
أخضر،
الأخضر يدخل في غرف، باحثاً عن ثماره
هل نكون له جسداً أم لغة.
في المزايا التي تزدوج
كي تمدّ يديك، الشمع أخضر تحت نوافذنا
بشبابه ينفخ اللون، والضوء.
فيفتح مرج بن عامر صمت انغلاقاته
من أخضرّ يوماً على موتنا فانتبهنا، ورقرقنا
متعبين
ومؤتلقين على شجرة
فاشتعلنا به واستطال بنا.

المقطع كله تقريباً يمنح من أسطورة «الخضر» بدلالاتها الدينية والشعبية، ووسط الإشارات الباهرة عن «الخضر» («الأخضر») يتدفق فيض من المعاني المغلقة بالباطنية الشعرية إذا جاز التعبير، ونرى أن الشعب وقد عثر على «الأخضر» (وقد يكون هنا المعادل الرمزي للانتفاضة) نراه يستعدّ للاشتعال على طريق الثورة كما لم يحدث من قبل.

إن «الخضر» أو الأخضر لا يظهر في حياة الناس عادة ـ إلا في فصول الخصب والنعمة، واقتران ظهوره في أرض فلسطين بظهور الانتفاضة أو اقتران ظهور الانتفاضة بظهوره.. يعطي دلالات شعبية بقرب اختصار زمن العذاب الذي تعاني منه الأرض والإنسان تحت سطوة الاحتلال، وما لحن شبّابته النديّ الذي ينشر اللون الأخضر إلا الضوء الذي ينير الطريق إلى الثورة. هذا الفعل الخلاق الذي ينهمر من الألق الضوئي ويشتعل ثم يستطيل في الومض التاريخي الذي توقظه الإشارة العابر السريعة (مرج بن عامر).

إنها لساعة عظيمة تلك الساعة التي استولى فيها الأخضر على كل الألوان الرمادية القاتمة، واكتسبَ فيها فلسطين اللون الأخضر بعد سنوات حاصر فيها الجدب الأرض والأزهار والطيور والعشب، وهي ساعة عظيمة بما توحي به من حصار معاكس لمساحات الحزن والاستيطان. وقد وصفها في بداية القصيدة بالساعة الحجرية نسبة إلى حجر الانتفاضة ثم يعود هنا في المقطع نفسه، لكي يربط بين بزوغها وظهور «الأخضر» أو «الخضر» كما سبقت الإشارة، فكأنما كان على موعد، الساعة بعقاربها الحجرية، و«الخضر» بما يجلبه ظهوره المفاجيء من الاخضرار والإخصاب والنماء:

في عقارب ساعتنا
أخضر،
ولا بد من أخضر لتكون تقاطيع وجهه
صوته
كل لمسه
وظل
ويكون لنا أن نكون
يكون لنا أن نكون.

لغة القصيدة حسّية، هكذا تقول القراءة الإحصائية للمفرادت، حسّية حتى وهي تحاول النفاذ إلى عالم الرمز بصوفيّته واستعاراته، فإنها تعكس هذا الحرص وتسعى إلى ربط الرمز بالواقع من خلال إلباسه لون الأرض وظلال الأشياء، الماء، الجمر، الثمار، المرايا، النوافذ..

وعندما يدرك الشاعر أن الأخضر قد استولى على القارىء، ونجح في تلوين أحاسيسه بالأحلام الجميلة، فإنه لا ينسى لون اللحظة الراهنة، هذا اللون الرماديّ القبيح الذي يؤجّج في النفس الشعور بالمقاومة، ووفقاً لاستجابتنا الواعية أو اللاواعية للغة فإن الرمادي يسقط على حواسّنا ويشحذها لكي تتحرّك وترفض وتتمّرد وتجعلنا نطلق أصابعنا الأسيرة من سجن الانتظار ولن يفاجئنا الرماديّ أو يخيف أيّاً منا بقسوته وبأبعاده المتعدّدة القتامة:

الرماد مهمّ، لنسمع صوت المفاتيح تدخل أقفال
عشب الحديقة
ونسمع ما خبّأ الجمر تحت أصابعنا من بقايا
البلاد
قد يكون الصمود المبكّر عبر سلالم عالية..
ونصل
إلى السطح، حيث نرى ما يحيط بنا
قد نرى الآن أفضل صحراء، صحراء حتى
الصراخ
الذي لا حدود له
نرى ما نرى
ليس ثمة شيء عدا أن نكون بعيدين عن يدنا
الرماديّ هذا الضروريّ جداً لكي نقترح
على العشب ضوء الحديقة
ولنسمع صوت المفاتيح تدخل أقفال هذي المياه
الغريبة
فما قول هذا الرماد... وما قوله؟

لقد غمرنا الرمادي بألوانه الشاحبة الكئيبة، لكنه أيقظ فينا إحساساً صاعقاً بمقاومة الجدب والصحراء، وإحساساً نبيلاً بالنزوع نحو الحياة من خلال معانقة الموت، فالرماديّ هو اللغة السائدة، وهو الذي أضاع عقارب ساعات أخرى كانت من الدم الغالي. لذلك فإن ضرورة الرماديّ ينبغي أن تجعلنا أكثر تمسّكاً بالساعة الحجرية بمدلولها الزمني والنضالي، فالزمن لا ينتظر، وهو يجري على نحو صارم وحاسم:

أين أمضي بهم.. أين يمضون بي
والمكان يهرول في قدمي إلى أيّ وقت وأيّ مكان.
أنرفع عن ظلّنا لمسه
كل خطوة
ثم نجمع ما قد تناثر منا
بين عاصفتين وهّوة؟

فالأكف التي تنمحي عند لمس المساء الذي
يتشقق مرمره
سوف تنبت في اللحظة التالية . .
فجأة
لنشيد مملكة الله عند الصباح
على ذرة من رمال . .
ونرفع من دمنا المرّ سقف الحجر.

نصل أخيراً إلى إجمال ملاحظاتنا التي لم يتسع لها صدر القراءة المستعجلة، وهي ملاحظات تدور حول الإيقاعات الممزقة أو التي يمكن أن تدعى كذلك، وقد تجلت في تسكين أواخر الكلمات، لكي نجعل من الكلمة الواحدة سطراً شعرياً، وهذا الإيقاع الممزّق قد يكون تعبيراً بموسيقى القصيدة عن تمزّق الواقع وتقطّع مساراته، ولعله في هذه القصيدة المتناهية البساطة والبالغة التعقيد شهادة للشاعر، بالقدرة على امتلاك كينونة التفاعل بين عناصر اللغة وعناصر الواقع، وعلى تحويل فضاء الانتفاضة إلى فضاء للثورة والشعر.

صنعاء

يا سارية... الحجر

محمود علي السعيد

يا عبقَ الخضرةِ
يا شيخَ الموقدِ
يا جيفارا القرن العشرينَ
الخطوةُ تلوَ الخطوةِ
بالمرصاد تدّق الجبهاتِ عليكَ
تفتشُ أرصدَةَ المنجمِ
وقد اختلطت حباتُ الماسِ
بحباتِ الفحمْ
افتح مُجهرَ عينيكَ الشاخصتينِ
إلى فجر فلسطينَ
يا أنضجَ عنقودٍ يتقنُ فنَّ الرقصِ
على أسطحةِ الريحِ
يُمرّرُ من قنواتِ الشمسِ
عصيرَ الدفء
فتدبُّ الرعشةُ في جسدِ الثورةِ
ويصفّقُ شريانُ القلبْ
يا شيخَ الوطنِ المذبوحِ
من الجفنِ إلى الدمعةِ
من الطفلِ إلى الأرجوحةِ
من النجمةِ تقطفها من سقفِ الليلِ
أصابعُ أطفالِ فلسطينَ
إلى المفتاحِ الصدىءِ بقانونِ الهجرانْ
إقرأ في قاموسِ التوراةِ
الملغومةِ بالحقدِ الأسودِ
تضاريسَ حكوماتِ القتلةِ
واستنبطْ آخرَ سرٍّ
يفصحُ عنهُ الصدرُ المكتظُّ
بأسماكِ القرشِ
وأفاعي أحراشِ القتلِ
بمصدّاتٍ تسري في مهجتها
قنواتُ السمْ
وزبانيةُ جهنمَ
عشاقُ الذهبِ
بطقسِ التشكيلِ
أخصُّ من الأُسَرِ اللونيةِ
الأصفرَ والأبيضَ والأسودَ
الذهبَ، القطنَ، النفطَ
من الجاليةِ العربيةِ
وقد اخترقَ العرَّابُ الماسونيُّ
بفعلِ الأفيونِ العصريِّ
الكرةِ، الجنسِ، مائدة الجيلِ
فهامت قطعانُ الماشيةِ تصفّقُ للأرجلِ
وتقيمُ الصلواتِ على شاشاتِ الرصْد
تستقبِلُ أجملَ ما تُهدي الأقمارُ
من الدجلِ الجارفِ
وساقيةُ اللونِ الدمويِّ
تجتاحُ نسيجَ الجسدِ
بياضَ الأقمشةِ
ومفاصلَ جرحِ الأرضِ
من القطبِ إلى القطبْ
أتوجّسُ من بابِ الحرسِ الشخصيِّ
أقسمُ بأداةِ التوصيلِ
وقد جفَ المصلُ في شريانِ تفجرها
وأنا أرفعُ في الشمسِ
بطاقةَ إخلاصيَ للموقفِ والطلقةِ
وشرفِ الكلمةِ
وأصرّخُ ملءَ الحنجرةِ
لستُ نبياً كشفَ القَدَرُ غطاءَ المستقبلِ
عن باصرةِ القلبْ
أو قديساً في صومعةٍ
أوحى اللهُ إليهِ فقال......
لكني وملعقةُ الجوعِ الآبقِ تتجولُ بينَ الشفتينْ
مهووسٌ حتى شرفاتِ الأفقِ
بتجميع شتاتِ الواقعِ
وقراءةِ فنجانِ الآتي
بنبوءةِ إنسانٍ
شقّت فيه الثورةُ حتى لامست النبضْ
وشفّ الجسدُ كضوءِ مصابيحِ
بساطِ الصيف الأزرقِ
أقولُ: من يقدرُ
- ليس علي طابورِ المرتزقةِ من حرجٍ -
أن يدرأ عن رُبانِ الثورةِ
غائلةَ القناصةِ
فليشهرْ أضلاعَ القفصِ الصدريِّ متاريسَ
تصدُّ الرميةَ من نافذةِ الموجْ
أو يومىءُ لصحنِ الفاكهةِ
وقد استبسلَ في كشفِ غطاءِ الصفرةِ
عنها قرصانُ الموت
والحيلولة دون أصابعَ
تأتزر قميصَ الرحمةِ
تدلكُ ناصية القلبْ
أو.... وجميعُ الطرقِ العربيةِ سالكةٌ
أولاها: برنامجُ سدنةِ عصرِ الفسقِ
وقد أسكرها خمرُ الكرسي
وليست آخرها
أعراسُ التفخيخِ على أسيجةِ القصرِ
وقرصنةُ التدليسِ على جمهرةِ
السابلةِ من الجندْ
أقولُ:
وقد صبغت دقاتُ الساعةِ
قمصانَ خيوطِ الشمسِ الأولى
وأوت باصاتُ الريحِ
إلى صدرِ محطاتِ الأشجارْ
واختنقَ المذياعُ
بأخبارِ التصفيقْ
يا ساريةُ: الحجرَ
يا ساريةُ: الحجرَ
يا سارية: الحجرْ

«اطلقوا النـار على الكلمات»!

عبد الحميد بن هدوقة

لست أدري أكان ذلك في حلم، أو في كابوس، أم في يقظة خاصة، من هذه اليقظات القليلة التي تحدد مصائر الأمور؟

كل ما أدريه أنّ تلك المدينة كانت في مكان لا أعرفه، وفي زمان يختلف عن أزمنة الناس العادية التي تقاس بالساعات والأيام والشهور. . بحيث لا يمكن لأحد أن يقول مثلاً: «وقع ذلك في يوم كذا، في شهر كذا، في سنة كذا. . .»

إنما كان ذلك في زمان أمّحت فيه الفوارق بين ليله ونهاره، بين ساعاته وأيامه، كان أبداً في لحظة، ولحظة في أبد!

لقد سمع الناس ـ كم حكى الشاعر ـ صوتاً يعرفونه ولا يرونه، له اسم وحقيقة، لكن ليس مجسّاً في شخص معيّن، يقول للشاعر:

«هذه السطور ممنوع نشرها».

«هذه ممنوع أن تكتب».

«هذه ممنوع التفكير فيها». !

« . . . . (رقابة ذاتية).

ردّ الشاعر:

«البلد مشوّه، جدرانه، شوارعه، حقوله، رماله، آثاره القديمة، مشارعه الجديدة، إنسانه، ثقافته. . . مشوّه، مشوّه، مشوّه!».

«لا بد من فعل شيء. أيدي البشر متساوية هنا وهناك. لا توجد يد بأربع أصابع، وأخرى بستّ. خمس أصابع لليد هنا، خمس أصابع لليد هناك».

«العيون أيضاً متماثلة لدى الناس. عينان للإنسان هنا، وعينان للإنسان هناك. القبيح قبيح في كل مكان، الجميل جميل في كل مكان. العالم أصبح صغيراً. حواجزه اليوم شفّافة، زجاجية، تحول بين البلد والآخر، لكن لا تمنع الروعية. . .»

«هنا كل شيء مختلّ. أيد تعمل وأخرى تكنز! بطون تزداد اكتظاظاً، أخرى تزداد طوى».

«لا بد من فعل شيء. لا بد أن يمشي كل إنسان برجليه. أن ينظر كل واحد بعينيه. أن يفكر كل رجل برأسه. أن يتحدث بلسانه. ثم لا بد أن يأكل بيديه»!

نقلت الحاشية إلى الباش شاويش نبطجي ما قال الشاعر!

ونقل الباش شاويش نبطجي إلى الحاكم برأيه ما قال الشاعر!

لسان الشاعر كان أقوى من قلم الرقيب! صار الناس يقرأون كلمات الشاعر مكتوبة، ومشطّبة، وصامتة!

دعا الحاكم برأيه الباش عسكرجي والباش شرطنجي والباش شاويش نبطجي إلى اجتماع عاجل. وتكلم:

«لا بد من وضع برنامج عاجل للرد على كل شاعر، وكل حائر، وكل مغامر!».

قال الباش شاويش نبطجي:

«نأمر وزير الفنون الجميلة بتكليف الفنانين والرسامين الكبار في وزارته، برسم جداريات، تقام في الحدائق والساحات العمومية، في زوايا الشوارع الرئيسية، في المحطات البرية والبحرية والجوية. يراها كل عابر ومكابر. تمحو الصور المشوّهة. تحل محلها. تمتع. تقدم للنظر صور مجتمع متطوّر مزدهر!

وبذلك يسقط كلام كل شاعر!

«ونأمر وزير الصناعات والبناآت بتكليف المهندسين والصناع الماهرين ببناء أبراج بلورية، ترى من مسافات وفضاآت بعيدة! بالنهار تعكس الأشعة بألوان قزحية، وبالليل تجهز بإنارة تجعل الليالي أحلاماً سماوية! تمتع وتشبع!

وبذلك تنمحي مطالب الجائعين، وأقوال المتبجحين من الشعراء الضالين!».

«ونأمر وزير الفلاحة يتخذ قراراً بعرض أحسن غلال البلد مع الغلال المستوردة في واجهات، على مر الفصول. لا تباع ولا تشترى! تشبع النظر، وتنسى في الحيف والقهر، وبذلك نقضي على ألسنة الشر!»

«ونأمر وزير الرقابة بمنع الكتابة. بمنع التفكير والشعر. بمنع كل لحن لا ينسجم مع أغاني القصر!».

قال الباش شرطنجي:

«المدينة مستديرة، وشُرَطنا بكل مداخلها ومخارجها خبيرة! تعرف أحلام النائمين وهلوسة السكر في رؤوس الشاربين! فلماذا لا نجمع الشعراء والشعر، ونرمي بالجميع في عرض البحر؟».

الباش عسكرجي سكت!

قال الحاكم برأيه:

«ترفع الجلسة إلى زمن لاحق، قد تنطفىء وحدها هذه الحرائق!».

القذارة لوّثت وجه المدينة. الشوارع، الساحات، اسودّت بأنفاس العاطلين والجائعين والنشالين والراكعين!

الحاكم برأيه والباش عسكرجي والباش شرطنجي والباش

شاويش نبطجي، بنيت لهم دور وقصور خارج المدينة. بعيداً عن روائحها القذرة. لا تصلهم نداآت ولا عويل ولا ألم!

واتخذت قرارات:

- أن يرفع الباش شاويش نبطجي إلى الحاكم برأيه شائعات المدينة!
- أن يقوم الباش شرطنجي بتسجيل كل أصوات المدينة، حتى وقع الأقدام، وتغريد الحمام!
- أن يتبرع الحاكم برأيه على سكان المدينة كل سنة، بمناسبة عيد حكمه، بزجاجتين لكل ساكن، إحداهما عطر، والأخرى خمر!.

السكان يغلون غضباً وتعباً! المجاعة، البطالة، القذارة...

لكن الباش شاويش نبطجي كان ينقل إلى الحاكم برأيه ما يسرّ، متحاشياً كل ما قد يعكر صفو راحته، أو يزعج طمأنينة حياته. كان ينقل له أن المدينة متعلقة بشخصه وعرشه وجيشه، وتدعو بدوام حكمه وحلمه!

انتظر السكان خروج الحاكم برأيه من قصره، في عيد حكمه، ليعرضوا عليه حالهم. لكن الحاكم برأيه كلف الباش شاويش نبطجي...

انتظروا السنة المقبلة...

لكن الحاكم برأيه في هذه المرة كلف الباش شرطنجي!

عاد السكان إلى المدينة. عقلاؤهم نصحوهم بالانتظار سنة أخرى...

وأخرى...

وأخرى!

وخرج الحاكم برأيه!

تعالت النداآت: «خرج الحاكم برأيه! خرج الحاكم برأيه!».

تقدم السكان في موكب رهيب. أمامهم شعراؤهم ينشدون أغاني العاطلين والجائعين...

«يا لغواية هؤلاء الضالين!» تقرّحت أذنا الحاكم برأيه من تلك الأصوات المبحوحة الجائعة!

ونادى الباش عسكرجي!

.... (رقابة ذاتية).

عاد السكان إلى المدينة مغضبين خائبين!

قال الشبان: نثور!

قال الشيوخ: ننتظر!

قال الشاعر: نتكلم! المدينة خنقتها القذارة والدعارة والمكرة! أصبح الإنسان فيها مجموعة من الغرائز، والنزوات، والحاجات!

وتراقصت الكلمات حول الشاعر في موكب من نور، شموسه أقبلت من كل الآفاق المورّدة بدماء المحرومين والمضطهدين. أصواتها محيط متلاطم من قيثارات العاطلين وعويل الجائعين! والتفت الشاعر إلى المدينة، يخاطب المدينة:

«أيتها المدينة التي ترزح تحت وطأة القصور»!

«أيتها المدينة الضائعة، وراء الأنوار الخادعة»!

«أيتها المدينة التي طاول صبرها الأبد»!

«أيتها المدينة الشقية بركوعك لمعبوديك»!

«أفيقي إن الليل قد طال»!

«أيها السكان الجائعون العاطلون الخائفون، أخرجوا بصدور عارية»!

«أملؤوا الشوارع صراخاً يزعزع القصور»!

«كل القصور»!

«أحلامكم أقوى من مدافع الطغاة»!

«أولئك عبيد الموت»!

«أنوار الحرية تُعشي أبصارهم»!

«كلماتهم قديمة، ممجوجة، يعرفها كل الطغاة»!

«إنها تشهد على غبائهم»!

«زمانهم انتحر»!

«أحلامهم سكر وعربدة، لم تخلف للبشرية سوى الصداع»!

«أخرجوا أيها الخائفون»!

«مزّقوا الليل»!

«إن النور في متناول أيديكم، فلم البقاء في الظلام»!

«الحرية لا تعلّب وتقدم هدايا. إنها ميلاد دام مؤلم. لكنها ميلاد عظيم»!

«أخرجوا أيها الخائفون»!

«ليل العبودية تزيحه الصدور العارية، والأرجل الحافية»!.

خرجت جماهير الجائعين.

وفي السماء نادت أصوات ملكوتية: «خرجت جماهير الجائعين».

خرجت جموع العاطلين.

وفي السماء علت أصوات ملكوتية: «خرجت جموع العاطلين»

خرجت النساء بوجوه عارية، ورؤوس عالية.

وفي السماء دوّت ضحكات مرددة: «خرجت النساء بوجوه عارية، ورؤوس عالية»

خرج المحرومون والمظلومون والخائفون

امتلأت الشوارع والساحات.

أمام واجهة مجوهرات، لمست الفتاة أذنيها وهي ترى الأقراط. حملقت فيها. أخذت حجراً ورمت به الواجهة، تحطم الزجاج، سقطت الأقراط والمجوهرات داستها الفتاة ورفستها، والتحقت بالأخريات!

أمام سيارات فخمة ضخمة تساءل العامل العاطل؛ لمن هي؟ لأصحاب معامل عطور، أو أصحاب وساطات وخمور؟ لا يهم. صفّ الأغنياء والوسطاء واحد مهما اختلفت المهمات. كومة من جرائد قرأها أصحابها ورموها. رفعها العامل. تأمل فيها: سواد على بياض! لا يعرف القراءة...

أخرج من جيبه علبة ثقاب، أشعل الجرائد ورماها تحت سيارة. التهبت سيارة، وسيارة، وسيارة!

علا الدخان في السماء ليعلم العاطلون والمحرومون أن مكاسب الظلام صارت دخاناً!

أمام مدرسة. رمى شاب زجاجة حارقة داخل المدرسة! أخفق في الامتحان. لم يكن من ذوي الشأن. طردته المدرسة!

التهبت المدرسة مع الملفات، والتحق بصفوف المطرودين من المدارس، الضائعين، في سيل عارم، يدمر كل شيء.

والتقى السيل بالسيل، والويل بالويل! وعلت الهتافات والصراخات تعلن للدنيا أن المدينة ليست نائمة!

خرج الباش عسكرجي في رزانة، والباش شرطنجي في ثقة. تعانقت الأيدي والنظرات ونصبت البطاريات والرشاشات، في الساحات والباحات والمنتزهات! رفعت البنادق رؤوسها للسماء، تتحدى السماء! طوّقت الدبابات «حزب الشعب»، تحميه من الشعب! ضربت حصاراً حول «مكاسب الثورة»، تحميها من الثورة! أعلن منع التجول والتسوّل والتقوّل، منذ اليوم الأول! أغلقت أبواب المدينة على المدينة! أُسْدِل الستار. على النهار!

. . . . (رقابة ذاتية).

هكذا هدأت المدينة زال عنها هرجها ومرجها، صارت الأنهج، التي كانت من قبل مكتظة، بلا مارة، بلا مشردين، بلا عاطلين، بلا أوساخ! لا باعة، لا زبائن، لا عمل، لا أمل، كل شيء سكن حيث هو!

قال الباش عسكرجي للباش شرطنجي: «إن الحل هو الموت. كل المشاكل تنتهي بالموت! الميت لا يشكو، ولا يحتج! والموت حق، كأنا وأنت! أليس الموت العاجل خيراً من الحياة الباطلة الزائلة؟ الفرق أن يموتوا اليوم، أو بعد سنين؟ الراحة في الموت الحاضر، أفضل من موت منتظر!».

« . . . . » (رقابة ذاتية).

تحققت المساواة في لحظات! الموت عادل، لا يفرق بين كبير وصغير، بين عاطل أو فقير، بين عابد أو سكّير!

في غمرة ذلك الموت الأكبر، خرج الشاعر! سددت إليه البطاريات والرشاشات وصرخ قائد البندقيات:
«أطلقوا النار على الكلمات!»

قتل الشاعر!
لكن لم تقتل الكلمات!
صوتها كان أقوى من كل الطلقات:
«أيها الهاربون، بنيتم للشعوب قبوراً فمن يقيكم اليوم منها»؟
«من ينقذكم من نقمة البطون الجائعة والأحلام الضائعة»؟
«هل تحميكم أموالكم الطائلة، من الأيدي العاطلة»؟
«إن الموت أمامكم، والشعب وراءكم!»!

الجزائر
اكتوبر ١٩٨٨.

قصّتان قصيرتان

عبد الرحمن مجيد الربيعي

١ - هي :

يُقبِل المطر الشوارع المسائية بنثيث فاتر ومُفاجىء بعد أن اعتصرها الحر ومدَّ مجساته على شهورِ الخريف الأولى وأمسك بها.

كنتُ أجلس جوار صاحبي المهموم بأوجاع ظهره في سيارته التي كانت تأخذ طريقها متهاديةً نحو فندق «المشتل» تلبيةً لموعد مع صديق آخر يقوم بزيارة عمل لتونس.

ولاحت أمامنا قامةُ امرأة تحاول أن تعبر الشارع رغم تكاثُف الحركة فيه، وكانت ترفع رأسها إلى إعلى دون أن تتخبأ تحت مظلة كما يفعل الآخرون، وكأنها بعملها هذا تودُّ استنشاق المطر أو كأنها تتحدّى رذاذه المُنهمر.

لكزت صاحبي وقلتُ له:

- تمهّل. دع السيدة تعبر. أرأيت قامةً أرشقَ من قامتها؟.

ويبدو أن صاحبي قد انتبه إليها قبل أن أنطق بكلماتي هذه. ولعله انشغل بقامتها المُبحرة بتأملٍ وتمهّل غير معترفة بأصوات مُنبهات السيارات وعيون المارة الذين يخترقون الشارع مسرعين.

وعندما صارت السيارة قريبة منها ضغط على كابحها فتوقفتْ، وكان ضوء السيارة الكاشف قد أظهر ملامح وجهها فهتفتُ:

- إنها هي.

وانتبه إلى صوتي بعد أن عبرتْ وتساءل:

- ومَنْ هي؟.

أجبتُه ببساطة:

- هي.

وتمتم كأنه يُكلم نفسه، ثم انشغل عني للحظات في تحريك سيارته وبعد أن أخذ طريقه قال:

- إنك تهذي، هل بك شيء؟.

قلت على الفور:

- أبداً.

وعاد صوتُه للقول:

- أتساءل مَنْ هي؟ فتقول هي، تُفسر الماء بالماء بعد جهدٍ.

ونطقتُ وأنا أراقب كاسحتي المطر في حركتها نصف الدائرية:

- إنها هي وكفى. وإن جِئتُكَ بأي اسم فلن يتغير من الأمر شيء.

كانت هي فعلاً. وكان ذلك مُفاجئاً لي إذ لم أتوقع رؤيتها، كأنها امرأة لا تمشي على الأرض. ولا تشارك الآخرين وقائع حياتهم.

لقد لذنا إلى هذا الشارع علّنا نجده أقل ازدحاماً في مثل هذه الساعة التي يُغادر فيها الموظّفون أماكن عملهم. ثم جاء المطر ليُربك السير أكثر ويكثّف الازدحام.

عبرتْ الشارع واختفتْ بين الناسِ دون أن تعرف أنني ارتشفتُ دفقةً من بهائها ملأتْني بنوبةِ فرح كنتُ بحاجة إليها في أمسية الحزن هذه التي أحاول تجاوزها.

دفقة من بهائها هي دفقة نور، دفقة موسيقى، دفقة عطر خلفتْ في قلبي سلاماً ناعماً ومضتْ.

- ما لك ساكت؟.

قلت:

- وماذا تريدني أن أقول؟.

نطق بعد أن تأوه قليلاً من صليل الوجع في ظهره:

- أي شيء، غنّ مثلاً. المهم أن لا تظل واجماً هكذا كأنك أخرس بعد أن كررت الصراخ كالطفل: إنها هي، إنها هي.

وبقيتُ على مراقبتي إلى حركة كاسحتي المطر وأنا أتمتم بصوت لم أحرص على أن يسمعه:

- ولكنها كانت هي فعلاً.

تونس العاصمة ١٩٩٠

٢ - رنين :

تتراكم الأيام، يكبر تلُّ الانتظار، لكن الحياة لا تدب في آلة التليفون فتتوقّد بالرنين الآخر، المُختلف، فأهرع إليها، أرفع السماعة وأنطق بتلك الكلمة المُلاكة «آلو» فيأتي صوتها.

لا بد أن الرنين سيكون غيرَ هذا الرنين المُعتاد إذا كانت أناملها هي التي تدير رقم هاتفي، أما كل رنين عداه فإنني لا أهرع إليه وأتركه يتردد بعض الوقت قبل أن أرد لأنني موقنٌ بأنه ليس منها، ورغم أنني لم ألتق بصوتها مرةً واحدة في هذا الجهاز العجائبي حتى أستطيع أن أميّز الرنين الذي يسبقه وأصفه إلا أنني أقول بجزم إنه سيكون مختلفاً، كيف؟ لا أدري!.

إنني أنتظر، هذا كل ما أقدر عليه الآن، تكبر الأشداق

المفتوحة، يكبر الشوق، لكنني أيضاً أعرف بأن عينيها لن تذهبا إلى دفتر أرقام الهواتف ولن تُنقّبا عن اسمي وتُمسكا برقمي وتتوقّفا عنده، لماذا تفعل ذلك؟ ولأي سبب؟.

لكنني أعيش وهمَ أن تفعل ذلك ما دمتُ قد كتبتُ لها الرقم. هكذا أنا، لقد وقعتُ في الشبكة والتفَّتْ عليَّ خيوطها ولا قدرَة لي على الخروج منها.

أن يعيش المرءُ على وهمٍ أجدى بكثير من أن يعيش بلا وهم، وقد اعتدتُ التشبُّثَ بأطرافِ الأوهام واستطعتُ أن أجعل البعض منها حقائقَ بيضاء.

أحياناً وأنا مع الآخرين بعيداً عن البيت، أنغمر بالصخب والثرثرة أو ارتشاف كؤوس الخمرة فيداهمني وجهها، ينبت أمامي بنداه ونعومته، وأرى هلاله متعالياً في سمائي. ثم يأتيني صوتها وهو يسألني بعتاب:

ـ كيف غادرتَ؟ ألا تعرف بأنني سأطلبك؟ فأنظر إلى ساعتي. وتتحرك شفتاي باحثتين عن كلماتٍ مناسِبة أنطقها، وعندما يراني رفاق المائدة على هذا الوضع يهبُّ البعضُ منهم متسائلاً:

ـ لماذا تنظر في ساعتك؟ ماذا وراءك؟.

فأنطق وأجيب:

ـ لديَّ موعدٌ مهمّ أنسيتموني إيّاه.

ولكنهم لا يذعنون لاعتذاري ويلحّون عليَّ بالبقاء، ومع هذا يستجيبون لإصراري فأصافحهم مودعاً وأخرج.

أعانق وحدتي وانتظاري، أعبث بمؤشر الراديو، أثرثر على الورق، أشرب القهوة ثم الشاي ثم المبردات. وقد يرن التليفون فأمدّ يدي نحوه بآليّةٍ وأرد ولكن وَقْدَةَ الحماس غائبة عن صوتي ولا تُشَمُّ منه إلا رائحة الخيبة.

أعيد السمّاعة لتجثم في عشها مُتنعمة بخرسها وبلادتها.

أضع يدي على خدي وأطيل النظر إلى آلة التليفون، لونها، حجمها، أرقامها التي تُكبس ولا تُدار كما في آلات أخرى، تُرى كيف هي آلة تليفونها؟ هل تُكبس أرقامها؟ أم أنها تُدار؟ إنني أحب الآلَةَ التي تُدار أرقامها إذ إن إدارة كل رقم تستغرق وقتاً أطول وتأكيداً أكثر.

أين الرنين المُختلف؟ كيف سيكون؟ ومتى يأتيني فأهرع إليه؟.

يتجاوز الليل منتصفه فأسحب جسدي نحو فراشه. أذهب إليه وئيداً منّهداً وآلة التليفون بيدي لأضعها جواري علّها ترنّ ويكون رنينها مختلفاً فأتنفس ذلك الصوت ثم أشربه.

صفاقس (تونس) ١٩٩٠.

هاوية الملح والأسطورة الناقصة

الياس خوري

يستطيع الأدب، أن يقول، ما لا تقوله الكتابات الأخرى.

هذه هي مُفارقة العالم الثالث، خاصة حين يعيش في منعطف الهاوية. والهاوية التي نتحدث عنها، ليست مُتخيلاً غرائبياً، إنها هاوية حقيقية مصنوعة من الدم والحقد والدمار.

الهاوية التي نحن أمامها، مالحة كالصحراء، وشاسعة كالنفط، ومُخجلة كالكلمات.

ولكن لماذا الأدب، والأدب هو أحد أشكال الواقع التاريخي، فإذا كان الواقع عقيماً ومتكلساً، فكيف يستطيع النص الأدبي أن يتجاوز العقم، ويفتح ثغرة في جدار الحلم؟.

هذه هي مُفارقة الأدب.

وحده الأدب يستطيع أن يفتح هذه الثغرة، لكنه عاجز عن تحويلها إلى مسار. أي أنه حين يقترب من خلخلة القناعات والبُنى السائدة، لا يستطيع إلا أن يكتب مؤشراً.

أما الحائط فيكسره الناس.

في هذه المفارقة الداخلية، نعيد قراءة أدبنا الحديث. ونكتشف في لحظة التحولات الكُبرى، كيف لعب النص الإبداعي دور العتبة. «رجال في الشمس» لكنفاني كانت عتبة «وأنشودة المطر» للسيّاب كانت عتبة، و«أغاني مهيار» لأدونيس، و«لن» لأنسي الحاج، و«أحمد الزعتر» لمحمود درويش و«الرغيف» لتوفيق يوسف عواد، و«أحلام المدينة» لمحمد ملص، وقصائد سعدي يوسف، وإلى آخره. . . .

هذه العتبات، كانت لنا نوافذ على الحرية.

لكننا اليوم أمام الهاوية.

تعالوا نسأل «مدن الملح».

كيف نقرأ الملح، وكيف تتكون المدن المالحة وسط الصحراء التي يعصف بها الحقد الأميركي، والسفاهة الكولونيالية، وهي تلبس ثياب الحضارة والديمقراطية والحرب الإلكترونية، وحرب النجوم.

ماذا يقول الملح، وسط الهاوية؟.

و«مدن الملح» هو عنوان رواية عبد الرحمن منيف التي يخبرنا فيها عن تحويل الملح إلى مدن، في زمن النفط، وعن «التّيه الذي صاحب اكتشاف الآبار في الجزيرة العربية، و«التّيه» كما يرويه منيف، هو مزيج من الأسطورة والواقع، الأسطورة في شخصية «متعب الهذال» تحاول أن تقاوم الغزو الأميركي النفطي «لوادي العيون» والواقع هو الحقيقة التي يفرضها الأميركيون من خلال حلفائهم من المشايخ والأمراء، عبر تأسيس ميناء «حرّان» وإقامة المدن الجديدة، وتحويل الملح إلى مدن للقهر والقمع.

في المُعادلة التي صاغها منيف في «التّيه»، نكتشف العلاقة بين الأسطورة والواقع، بوصفها الشرط الضروري لمرحلة تأسيس الهيمنة الاستعمارية على الجزيرة العربية. نحن في واحة اسمها «وادي العيون». فجأة تتحول الواحة إلى أرض يبحث فيها الأميركيون عن أشياء غريبة. «متعب الهذال» يكتشف منذ البداية، بحدس رؤيوي، أن الكارثة قادمة. فيبدأ بالدعوة إلى مواجهة هؤلاء الغرباء، غير أن دعوته لا تلقى أي صدى، يصبح صوتاً وحيداً صارخاً، ثم حين يتمكن الأميركيون من «وادي العيون» تبدأ عملية تدمير القرية وجرفها، وطرد سكانها، بعد أن دُفعت لهم تعويضات رمزية. أمام هول الكارثة يرحل «متعب الهذال» إلى الصحراء، تاركاً زوجته للبكم، وأولاده للعمل في منشآت الشركة النفطية. ومنذ لحظة رحيله يتحول إلى ما يشبه الأسطورة، إلى فارس مُحَجَّب بالليل والرمال. يهاجم الأميركيين ويحرق منشآتهم. لكنه فارس أسطوري. أي أن مقاومته لا تتعدى الحنين إلى ماضٍ محكوم بالزوال. «متعب الهذال» ليس بطلاً، إنه أحد أشكال التّيه الذي فرضه على الناس هول التقدم التكنولوجي الأميركي. الذي اجتاح بلادهم.

في مواجهة أسطورة «متعب الهذال» تظهر حقيقة القوة، في مدينة «حرّان» التي أسسها الإميركيون، وحوّلوها إلى نموذج سوف تتأسس عليه عشرات المدن. «فحرّان» التي تحولت إلى مرفأ لتصدير النفط، تنقسم إلى ثلاث مدن: حرّان الأميركان وحرّان العرب وحرّان الأمير. وإذا كان الفرق بين حرّان العرب بأزقتها ورثاثتها، وبين حرّان الأميركان ببرك السباحة التي فيها وغرفها المكيَّفة، يبدو شاسعاً، فإن المُفارقة هي قصر الأمير. في القصر، نشاهد أميراً مدهوشاً وعاجزاً، يتفرج على الاختراعات العلمية، من المنظار إلى الراديو إلى التلفون، ثم يصاب بشبه مسّ من الجنون، وهو يحمل آلة التلفون ويصرخ فيها.

حرّان الأمير، هي الوجه الثاني من الأسطورة. الأمير هو الأسطورة المُضادة في «مدن الملح» إنه الصورة الكاريكاتورية للسلطة التي أعطت الأميركيين حق استباحة الأرض بحثاً عن النفط. ثم تحولت إلى مجرد أداة بأيدي الأجانب، وإلى مجموعة من المهرّجين المهووسين بالمال والتكنولوجيا، المال يسمح لهم باستيراد الآلات، والآلات تتحول في أيديهم إلى ما يشبه الأدوات السحرية التي لا

يفقهون عنها شيئاً، فيقودهم هذا إلى مصيرهم المحتوم، أي إلى الخَبَل والجنون.

هذه المعادلة المُرعبة التي رسمها منيف لبدايات هذا القرن، تكشف لنا التِّيه الكبير الذي دخلته الجزيرة العربية مع اكتشاف النفط والدخول الأميركي. فبدل أن يأتي التقدم العلميّ والتكنولوجيّ ليهز الجزيرة من سُباتها الطويل، أتى ليحول هذا السُّبات إلى نوم أبدي المقاومة كانت مستحيلة، وصورة المقاوم تحوَّلت إلى أسطورة في المتخيَّل الشعبي. و«حرَّان» قامت كحقيقة تؤبّد الأوهام، جاعلة من حرَّان الأمير، أي من الأسطورة المضادة، حاجباً بين حرَّان العرب وحرَّان الأميركان.

الشخصيات العربية في الرواية تتأرجح بين الغضب الجنوني، كما في شخصية «متعب»، وبين الخبل، كما سيصير إليه مقاول العمال «ابن الراشد»، وبين الصمت كما هو حال زوجة «متعب»، وشبه الغيبوبة والاختفاء، كما سيكون مصير «فواز» نجل «متعب» الأصغر الذي يتحول إلى عامل في «حرَّان».

هكذا، يأتي الاجتياح النفطي ليقوم بتأسيس نمط جديد من العلاقات الاجتماعية، قائم أساساً على تغييب السكان المحليين، وعلى تحويل السلطة المحلية إلى خادم مطيع لإرادة الشركة الأميركية.

ليس هدف هذا المقال تقديم تحليل نقدي لرواية عبد الرحمٰن منيف. فالرواية شهادة نادرة عن عالم «مدن الملح» الذي تأسس في بداية هذا القرن. والصورة التي تقدمها لنا الرواية هي مزيج من التسجيل والأسطرة. في هذا المزيج يبدو الواقع مستحيلاً، وتصبح الأسطورة واقعية. أي أننا أمام اجتياح لاعقلاني بأدوات عقلانية. غرب مدجَّج بالمعرفة، وأرض يمتزج فيها السبات بالقمع المتوحش.

ما أريد أن أصل إليه هو الصورة الحالية لمدن الملح، فبعد أن احتمت بالدرع الأميركية، ها هي تتحول إلى نقطة انطلاق للعاصفة الأميركية على المنطقة العربية بأسرها. أي أن هذه المدن الملحية التي كانت وعاء للتدخل الأميركي في المنطقة، وحافظت مع ذلك على العلاقة المُلتبسة بين الأسطورة والجهل، أي على نمطها الاجتماعي الثقافي القديم، عبر معادلة دقيقة وهشّة، تتحول اليوم إلى نقطة انطلاق لإحدى أكبر الحملات العسكرية في التاريخ، وإلى منطقة تحتشد فيها القوات الأميركية وقوات دول النظام الدولي الجديد، بلغاتها وعاداتها وقيمها المختلفة.

فهل تستطيع مدن الملح أن تحتمل هذا الجديد، أم أنها ستنهار تحت ثقل الطائرات التي أتت لحمايتها؟

عودة إلى البداية، أي إلى ما قبل حادثة الكويت، تكشف لنا أن غابة الملح التي أقامها الأميركيون بالباطون والحديد ومكيّفات الهواء، كانت مجرد مدن كرتونية، تفترسها الطبيعة القاسية للجزيرة العربية، وتحول كل إنجازاتها إلى وهم وسراب. لقد تم تدمير الواحات، كما جرى في «وادي العيون»، ليتم استبدالها بواحات سرابية تزيد العطشان عطشاً. أي أن هذه الغابة المالحة من مدن الباطون والثروة الوهمية، ليست سوى ستار يحجب حقيقة السراب الذي أسسه الأميركيون، وحاولوا تحويله إلى حقيقة. وهو حين حاول أن يلعب دور الحقيقة بعد هزيمة مصر الناصرية عام ٦٧، عبر تحويله لمدن الملح إلى عاصمة القرار العربي، فإن هذا جعل العالم العربي بأسره غابة من الملح والقمع والجنون.

لكن الأمور اليوم لا علاقة لها بالبداية.

«حرَّان» الأمير هي اليوم أمام مأزق مزدوج.

مأزق داخلي، قائم على التناقض الصارخ بين أيديولوجية السلطة وبين هذه الحرب التي تقودها الولايات المتحدة. فجأة تتحول أرض نجد والحجاز، لا إلى أكبر ترسانة عسكرية في القرن العشرين وحسب، بل تتحول أيضاً إلى مكان تجتاحه قِيَم الغرب بكل جوانبها. من بث الأخبار على التليفزيون بشكل مباشر، إلى النساء وهن يقدن السيارات العسكرية، إلى آخره...

هذا المأزق الداخلي ليس هامشياً. فهو الكأس المرَّة التي حاولوا تجنُّب شربها زمناً طويلاً، عبر ادعائهم الاستقلال. فجأة انهار الاستقلال وانهارت القِيَم الأيديولوجية والسلفية، وتحولت حرَّان إلى جزء من أميركا.

ومأزق خارجي، قائم على التناقض الصارخ بين واقع حرَّان التي تعيش داخل نظام قرون وسطوي، قائم على القمع المُطلق، وبين ادعاءات القوى الأطلسية بأنها في عملية عاصفة الملح الصحراوي هذه إنما تقاتل من أجل الديمقراطية والتحرير، وحق تقرير المصير!.

يبدو هذا المأزق خافتاً اليوم، بفعل الكذب الإعلامي والأخلاقي الغربي. لكن غداً، عندما ستنقشع غيوم أشعة اللايزر التي تعمي عيون المواطنين الأميركيين والأوروبيين، فإن هذا التناقض في القيم قد يقود الغرب إلى عملية تجميل قسرية لمدن الملح، عبر إحداث تغييرات جذرية فيها تلائم العصر الديمقراطي الذي تريد أميركا فرضه على العرب!.

بين هذين المأزقين تبدو «عاصفة الصحراء»، وكأنها لا تهب في اتجاه واحد، إنها آلة تطحن في اتجاهين متعاكسين. لذلك فهي حين تهبّ اليوم باتجاه العراق فإن رذاذها المدمر قد يصيب قواعد انطلاقها، وقد يكون أثرها على هذه القواعد مباشراً وأقرب إلى الاحتمال من أثرها على الخصم الذي تحاربه.

ماذا تستطيع «مدن الملح»؟.

سوف يتساءل الاستراتيجيون الغربيون طويلاً عن سبل إنقاذ «مدن الملح» من مصيرها الذي يدفعها إليه الغرب دفعاً، فهذه المدن، وهي تصاب بالخبل أمام التقدم التكنولوجي المذهل الذي ينطلق من أرضها، قد تنفجر من الداخل.

أما السؤال الذي يمكن أن نطرحه على رواية عبد الرحمٰن منيف، فهو سؤال عن علاقة الأسطورة القديمة بالأسطورة الجديدة.

في الرواية يختفي «متعب الهذال» في الأسطورة. الأسطورة كانت خيار منيف الوحيد، فبطله لم يكن بطلاً مُكتمل البطولة. والبطل الناقص لا يملك سوى حضور أسطوري ناقص، إنه نصف أسطورة، بل هو أقرب إلى أبطال الحكاية الشعبية، من حيث

علاقته الغامضة بالأشياء التي تحيط به، وبالقدر الذي يأخذه إليه. هذه الأسطورة الناقصة تنعكس أيضاً على الأسطورة المضادة، أي على أمير حرَّان. لذلك، ربما، يفقد الخيط الأسطوري الذي بدأ في الجزء الأول من «مدن الملح»، لمصلحة السرد الواقعي لحياة الطبيب صبحي المحملجي، والعائلة الحاكمة، في الأجزاء الأربعة اللاحقة من الرواية.

هنا نستطيع الوصول إلى نقطة مثيرة، عبر مقارنة أسطورية منيف بالواقعية الأسطورية في أدب أميركا اللاتينية. ففي أدب ماركيز تبدو الواقعية الأسطورية مكتملة الملامح. أسطورية «ماكوندو» هي ما قبل تاريخ العالم، إنها تستمد واقعيتها من مستقبلها، من العالم الحديث الذي تُشكل هي ماضيه التاريخي ولاوعيه. أما أسطورة عبد الرحمن منيف فغير مُكتملة، فهي ليست جزءاً من تاريخ العالم الحديث، أي من تاريخ الغرب، بل هي هامشه المَنسي والمحذوف. لذلك يتلاشى الخيط الأسطوري الذي صِيغ في الجزء الأول من الخماسية، ويتحول إلى واقعية طبيعية تغوص في اسم الشخصيات، الظلال التي تبقى، رغم واقعيتها الشديدة، وكأنها ظلال للحدث التاريخي الذي يصنع في الجهة المقابلة من العالم.

الأسطورة تنفصل عن واقعية الواقع، هذا الانفصال هو نتيجة انفصال الماضي عن المستقبل. الماضي لا مستقبل له، وهذا المستقبل لا علاقة له بذلك الماضي. من هنا، تصبح الإشكالية الأسلوبية في «مدن الملح»، إشكالية مؤقتة وغير مكتملة، مؤقتة لأنها تستعير الظلال الواقعية في لحظة يغيب فيها الواقع عن المُدرك، وغير مُكتملة لأن اكتمالها مشروط باكتمال الحركة الاجتماعية - التاريخية، أي باكتمال الصراع على النفط وحوله.

أسطورة «متعب الهذال» تتحول اليوم إلى حكاية موازية للأسطورة التي تتأسس من خلال التكنولوجيا الغربية المتوحشة التي تجتاح الصحراء. وبين الأسطورتين يدور اليوم صراع دموي، التكنولوجيا تريد أن تبتلع «متعب الهذال» من جديد، كما ابتلعه النفط في الماضي، و«متعب» يريد أن يعود إلى «وادي العيون»، لا لكي يستعيد الواحة المدمرة، بل لكي يمسك بالثروة، ويعيد خلق حياته من جديد. وعندها تكتمل أسطورة الماضي بوصفه ذاكرة للحاضر.

في هذه العلاقة الصراعية بين الأسطورتين يتحدد مسار الكتابة، فالكتابة هي جزء من المسار التاريخي، إنها لا تعبِّر فقط عن اللحظة الآنية، بل تربطها بتاريخ العالم، أي بالمستقبل. وهذا المسار يبرز اليوم من تحت ركام المدن المقصوفة والصحراء المحترقة. أسطورة تريد الاتصال بتاريخ العالم وإدراج نفسها في سياق المستقبل، وأسطورة تكنولوجية تريد حذف أسطورة السكان المحليين من التاريخ وتحويلها إلى فولكلور.

قد يكون عبد الرحمن منيف الروائي العربي الأول الذي طرح سؤال علاقة الجزيرة العربية بماضيها ومستقبلها، عبر قراءاته لأتون الهجوم الاستعماري المُتلهف على ابتلاع النفط.

النفط يحترق، فهل يخرج «متعب الهذال» من رماد هذه الحريقة الهائلة؟..

هل يعود «متعب»، أم سينجحون في رميه في كهف النسيان؟.

وهل هذه الرواية التي تُكتب اليوم بالدم في الخليج، هي عتبة رواية الحقيقة؟.

عبد الرحمن منيف لا يملك الجواب على هذا السؤال. وجميع الكتَّاب العرب لا يملكونه، لأن الجواب اليوم هو بين أيدي الناس. وفي عيونهم المحترقة. الناس هم المؤلف والبطل في آن. فهل يموت البطل قبل أن تنكتب الحكاية؟ أم أن الحكاية التي بدأت بهذا الموت الأسطوري سوف تتحول إلى مستقبل الحكايات القادمة؟.

عن «السفير» (عدد السبت ١٩٩١/٢/٩)

المرأة العربية والابداع

الدكتورة يمنى العيد

حين تلقيت الدعوة للمشاركة في هذه الندوة(*) كنت أقرأ في إحدى المجلات العربية خطبةً ألقاها واعظ في بلد عربي، يحمدُ فيها الله، وكما يقول: «حمداً أردفه بالشكر إذ جعل قيادة المرأة بيد الرجل تكميلاً لنقصها، وجعلها فراشاً له يطؤها متى أراد، رغم أنفها [. . .]. لقد فسدت أذواق بعض الناس حتى فقدوا الشعور، وارتكسوا في الغباوة والبلاهة حتى ساووا بين الإناث والذكور، ساووا بين الرجل والمرأة وهي فراش أقدامه، وطلبوا منها أن تطاوله في الأعمال والأشغال وهي أثاثُ منزله ومأدبةُ إنعامه. مأدبةٌ يتنعَّم بها الرجل في هذه الحياة، وفراشٌ يترفّه بجلوسه عليه، سخَّره له مولاه. فراش سخَّره الله. . .».

لن أعلّق على هذا الكلام فمعناه فيه كفاية. لكني وددت من نقله لكم أن تتأمّلوا معي طول المسافة بينه وبين موضوع ندوتنا، وأن تعذروني إذ أتساءل وأسألكم: أين تريدونني أن أقف. أين! والمسافة مازالت على هذا البعد، لا بين المرأة والإبداع، بل بين المرأة والحياة.

هل أقف إذن عند المرأة ما قبل الإبداع وهو وجودها ليكون لها الإبداع؟ أم أقفُ عند الإبداع وأسألُ عنها فيه؟ أم أقف عند المرأة وأسألها عن إبداعها؟.

ما أطول المسافة وما أعقد الكلام! لأن الحديث عن المرأة والإبداع هو، في عمقه، حديثٌ عن التعبير، والتعبير مقدرة، والمقدرة حرية، والحرية كينونة، والكينونة ممارسة وجود. وجودٌ ما زال، في حكم معظم الناطقين بالضاد، لعنةً تلغيه. . فأين تريدونني أن أقف؟.

لأحاول. . ولأقف **أولاً عند شرط الإبداع كتابةً**، وهو، أي هذا الشرط، تاريخ بدأ، بالنسبة للمرأة العربية، برهاناً على أنها ليست أقلَّ من الرجل عقلاً، وأن الاختلاف في الطبيعة لا يعني دونيةً في المدارك البشرية. البرهان هذا سعى إليه، يومذاك، قاسم أمين حين لجأ إلى علم الفيزيولوجيا والتشريح الذي أظهر بشهادة أعظم العلماء، كما يقول، أن المرأة «مساويةٌ للرجل في القوى العقلية» (المرأة الجديدة ص ٤٥).

ما أطول المسافة بين صاحب الخطبة وقاسم أمين، بل ما أقصرها ونحن نجدُ أنفسَنا نعود إلى برهان قديم. . كأنَّ الزمنَ العربيَّ لا ينسج تاريخه بل يُلغيه، أو كأنَّه زمنٌ تختلط فيه الأزمنة ليجد التاريخُ نفسَه محكوماً بالعودة إلى البدايات. كأن تاريخنا يبدأ ولا يسير. . أو يسيرُ ليعود إلى ما قبل البداية. يعودَ لتبقى للمستبدِّ فيه السيادةُ وللجهالة النفوذ. يلغي المستبد الجاهلُ نصف أناس المجتمع في الفراش، في شهوة الغريزة، في حيوانية مبتذلة، رخيصة. في الأمَة. . نصفُ المجتمع **إماء**. إماء مرهونات لتربية النصف الآخر عبيداً للسادة.

طويلة هي المسافة مع الإبداع في مجتمعات كهذه. والزمان فيها سلطة تلغي التاريخَ لتؤبدَّ الاستبداد. . ويبقى الإبداع بحثاً عن شرط هو قبل كل شيء حرية. وفي هذا الشرط تشارك المرأةُ الرجل، ويشارك الرجلُ المرأة، وإن كان للمرأة أن تضيف وعليها أن تضاعف. فإلى جانب الشرط العام الذي يعاني منه المُبدع، يبرز شرطُها الخاص. وهو شرطُ امرأةٍ ما زالت تعيش في مجتمعٍ الذكورةُ فيه امتياز. هكذا، فلئن كان الكلام على الشرط العام هو كلامٌ على تأمين حدٍ من عيش كريم، وعلى حفظٍ الحقوق، واحترامٍ لإبداع تريده السلطات المتسلطة أن يتحوَّل إلى سلطة، إلى «بازار»، إلى بوق، إلى كلام يقعقع ولا ينفذ إلى جوهري، أو يكشف عن حقائق. . فإن الكلام على شرطٍ خاص، هو كلام على امرأة ما زالت تعاني مسألةَ النظر إلى من تكتب على أنها امرأةٌ تبيع نفسها لرجل يفتح لها باب الخروج إلى العالم.

طويلة هي المسافة. . وشرط الكتابة يبقى تاريخاً، ولأننا جميعاً معنيون بهذا التاريخ، أرى بأنه إن كان ثمة من تفاوت فظيع، أحياناً، بين ما هو متوفر للرجل وما هو متوفر للمرأة في انصراف كل منهما إلى ممارسة الكتابة، أو الإبداع في مجال من مجالات الفنون، فإن ثمة تفاوتاً أفظع بين رجل ورجل في نظرة كل منهما إلى حق المرأة في الحياة والإبداع. . التفاوت الأفظع هذا هو بين رجل ينهض وإياها للحياة، ورجلٍ يعتبرها فراشاً يطأه. لذا فإن الحدَّ الذي يقوم عليه شرط الكتابة والإبداع ليس بين المرأة والرجل، أو بين الأنوثة والذكورة، بل هو بين الجهل والعلم، بين الاستبداد والحرية. . وعلى هذا تصبح المسألة، لا مسألة المرأة والإبداع، بل مسألة الإنسان العربي والإبداع، أي مسألة المجتمع بما يعنيه من نظام حكم وقيم مشوهة، وترسبات بالية تتحكم فيه.

لأقف ثانياً، ولو سريعاً، **وأسأل عن المرأة في الإبداع، أو في المبدَع**. .

(*) ندوة عن المرأة اللبنانية والإبداع أقامها أواخر الشهر الماضي المجلس الثقافي للبنان الجنوبي في بيروت.

أساساً لا يكون المبدَع إلا بأن تكون المرأةُ فيه، كما الحياة التي لا يمكنها أن تكون إلا بأن تكون المرأة فيها. فالمرأة في المبدَع هي بمثابة الروح، أو النبض الذي ينطق بالحياة فيه. ولئن كانت المرأة في أعمال إبداعية عالمية كثيرة حضوراً رحباً يملأ مساحة التعبير، ويطلّ على الرائي إليه بكل دلالات الحياة، وبكل أشكال المعاناة فيها، فإن السؤال الذي يُمكن أن نطرحه في هذا الصدد هو سؤال عن حضور المرأة في الإبداع العربي، أو عن صورتها فيه.

وإذ أشير إلى الملمح العام السائد إلى الاستثناء، أرى أن صورة المرأة في الرواية العربية مثلا هي صورة انتقلت، مع تطور الرواية، من المومس الفاضلة إلى المرأة المضطهدَة أو المظلومة، أو إلى امرأة ذات حضور ثانوي في عالم الرواية، حضور ليس له البطولة التي للرجل، ثم إلى المرأة المثقفة الجريئة التي تدوس، وبافتعال أحياناً، تقاليد مجتمعها، أو كلَّ ما يحدّ من حريتها، وكأنها بذلك نموذج بديل للمومس الفاضلة.

يكاد مكنون المرأة أن يغيب، ومعه تكاد أن تغيب في أدبنا العربي الحديث (الشعر والرواية) هذه المعاناة المعبرة عن علاقة الحب بالحياة، أو عن علاقة الحياة التي تجد معادلتها الأعمق في الحب، بالموت والكتابة. فارتباط الكتابة العربية بالحب ما زال، في العام، ارتباطاً عابراً يضع الحبَّ في الظل، في الهامش، ولا يرى فيه معنى من معاني مقاومة الموت. وهو بهذا المعنى ارتباط لا ينسج خيوطه على محور الكينونة أو الوجود. ربما لأننا ما زلنا في واقعنا العربي نعيش بدايات وجودنا، أو البدايات المنشغلة بأولويات الحياة. أو ربما لأن الحب ما زال معادلاً، عند كثيرين، لامرأة يطأها الرجل متى أراد.

يبقى لي أن أقف الوقفة الأصعب، أي **عند المرأة نفسها لأسأل عن إبداعها.**

لكن من أي موقع أطرح السؤال. هل أطرحه من موقع الراغب في البرهان على أنها مبدعة، أو أن بإمكانها، كامرأة، أن تكون مبدعة، أو أن طبيعتها كأنثى لا تعني أنها أقلُّ قدرةً من الرجل في هذا المجال من مجالات العطاء؟ ألا ترون أن سؤالاً من هذا الموقع يعود بنا إلى قاسم أمين وإن اختلف البرهان المنشود؟ بل لعل البرهان لا يختلف. إنه هنا فقط أقلُّ مباشرة. . ذلك أن برهاناً على مقدرة في العطاء، أو على طبيعة قادرة، هو برهان مرتبط بما يجد أساسه في القوى العقلية، فالقدرات قوى والعقل (الدماغ) مركزها.

يبدو السؤال عن المرأة والإبداع من موقع البرهنة على قدرتها سؤالاً مرفوضاً، لا لأن البرهنة بحدِّ ذاتها مرفوضة، بل لأنها هنا تضع الطبيعة الإنسانية والبشرية للمرأة موضعَ الشك والنقصان، فهل نقبل؟ هل نقبل إذ نعقل؟.

يكون السؤالُ، من هذا الموقع، مرفوضاً. معناه أن نرفض أيضاً سؤالاً آخر يُطرَح على المرأة وإبداعها من موقع النظر إلى إبداع الرجل كنموذج. ذلك أن سقوط الدونية، على مستوى الطبيعة والقدرات، هو سقوط الفكرة النموذج الذي على من هو دون أن يسعى إليه ويحتذيه. وعليه نتساءل:

ماذا تعني إذن مقولة المرأة والإبداع هذه التي أمامنا الآن؟ هل تعني وجود مقولة أخرى هي مقولةُ: الرجل والإبداع. . وبالتالي، هل الإبداع إبداعان، وكيف يمكن أن يكون الإبداع إبداعين. أو ماذا يعني أن يكون الإبداع ذكورياً من جهة وأنثوياً من جهة أخرى، أم أننا نكتفي بالقول بإبداع نسائي مقابل الـ «إبداع» وتكون علاقة الأول بالثاني كعلاقة الجزء بالكل؟.

ليس لمنطق مثل هذه الأسئلة أن يستقيم لأن الإبداع هو الإبداع. وهو واحد لا بمعنى تكرار النموذج بل بمعنى القيمة والأثر. وإن كان من تمايز، وهناك بالضرورة تمايز، فإنما هو على هذه القاعدة، قاعدة القيمة والأثر، وليس على قاعدة الذكورة والأنوثة.

من هذا المُنطلق لمعنى الإبداع يمكن الكلام على موضوعات، أو على مضامين، أو على نماذجَ من الشخصيات، أي على عوالم متخيَّلة متنوعة، ومختلفة، كما على حساسيات في التعبير واللغة والأسلوب متفاوتة، ومتمايزة، أو موسومة بنكهة ما. وهو مما نلمسه في إبداع الرجل والمرأة، ويميز أدب رجل عن رجل، وأدب امرأة عن امرأة، أي يميز إبداعاً عن إبداع.

إن القول بإبداع رجل وبإبداع امرأة، أي تمييزَ الإبداع على أساس جنس الفاعل، هو قول لا يخلو من خطورة. خطورة قراءة الأثر بقراءة صاحبه لا بمعنى إضاءة الأثر بمرجعية في صاحبه، بل بمعنى المماثلة بين الأثر وصاحبه، أو إسقاط الثاني على الأول، وفي ذلك تقديم للفاعل على الموضوع، أو للشخص على الإبداع، أو للعارف على المعرفة، أو للحاكم على القول، أو لسلطة على الثقافة. إنه المنطقُ ذاتُه في اختلاف العلاقة. المنطقُ الذي يصير معه الكلامُ على الأدب كلاماً على الأشخاص، وتصير مكانةُ الأشخاص فوق مكانة الأدب، أو هي فقط المكانة. تغيب بذلك مكانة الأدب خلف مكانة من يسمون أنفسهم أدباء. وإذ توضع المرأة خلف الرجل يصير كل ما يكتبه الرجال أفضلَ من كل ما تكتبه النساء، كما قد يصير ما يكتبه الأسياد أفضلَ مما يكتبه الآخرون.

إن الأمر خطير أن يُقَيَّم النتاجُ باعتبار خاصية في صاحبه، لا باعتبار خصائصه التي هي فيه ميزةٌ له، أو قيمةٌ تخصِّصه. بعيداً إذن عن مثل هذه العلاقة، أو هذا الفهم، يكون علينا أن ننظر إلى الأعمال الروائية مثلاً لا باعتبار أن من كتبها امرأة، بل باعتبار مكانتها في مجال الرواية العربية.

إن روايات وقصص كل من غادة السمان، وسحر خليفة، وحنان الشيخ، وأميلي نصرالله، وديزي الأمير، وڤينوس خوري غاتا، وليلى عسيران، وعالية ممدوح، وسميرة عزام، وكوليت خوري، وليانة بدر، واعتدال عثمان، وحميدة نعنع، ورفيف فتوح، وعلوية صبح، وهدى بركات، وخناثة بنونة، وليلى بعلبكي، وهاديا سعيد، ورجاء نعيمة، وعروسية النالوتي، وبثينة الناصري، وغيرهن، هي على تفاوتها قيمةً وتمايزها أجواءً وحساسيةً لغة، أدبٌ روائي وحسب، وليست أدباً نسائياً، أو أنثوياً، أو أدباً معياريته نسويته أو أنثويته.

وقد نسأل: أليس في هذه الرويات والقصص ما يجعلنا نقول

مثلاً بأن ما تسرده المرأة الكاتبة أحياناً مما هو خاصٌ بعالمها، يشكل ميزةً لا نراها عند الرجل الكاتب الروائي، أو القاصّ؟.

ربما! ربما نجد في بعض ما تكتبه امرأةٌ روائية خصائصَ معينة، ويمكنني في هذا الصدد أن أرصد بعض هذه الخصائص في عدد من الروايات والقصص التي كتبتها نساء عربيات:

- معاناةُ الفتاة الشرقية وأجواءُ الحريم في: «بيارمين» وربما في «الابن المصبّر» لڤينوس خوري غاتا. و«مسك الغزال» و«حكاية زهرة» لحنان الشيخ. و«رائحة النفتلين» لعالية ممدوح.
- لغة التخاطُب الشعبي وأحاديث نسوة البيوت وثرثرتهن: في: «باب الساحة» لسحر خليفة.
- رومنسية المرأة بما تعنيه من أحلام هادئة رقيقة، وخيال ناعم بعيد عن الانفعال المأساوي، في: «طيور أيلول» لإميلي نصرالله.
- النزوع إلى عالم بديل خيالي تختلط فيه أجواء السحر التعويضية بمشاعر صوفية حافلة بأجواء عالم المرأة، في قصص اعتدال عثمان.
- ردود فعل أنثوية موجّهة ضد الرجل، الذكر، السيد، في: «أنا أحيا» لليلى بعلبكي. وربما، على نحو مختلف، في: «حكاية زهرة» لحنان الشيخ. و«الابن المصبّر» لڤينوس خوري غاتا.
- النفاذ إلى تفاصيل والتقاطات مشهدية تشي بعين امرأة في: «تفاصيل صغيرة» لرفيف فتوح، و«نوم الأيام» لعلوية صبح، و«شرفة على الفاكهاني» لليانة بدر، على اختلاف هذه المشهدية وتنوعها وتمايز لغتها.

وقد تطول بنا اللائحة. لكن يبقى أن نقول:

أولاً: إن هذه الخصائص ليست هي ما يشكل المعيار الذي به يمكن أن نقوِّم هذه الأعمال. وإلا لكان علينا أن نضع روايات وقصصاً أخرى لهؤلاء الكاتبات أنفسهن، أو لغيرهن، مما له قيمة فنية، موضع الدونية لعدم توفر خاصية أنثوية فيها.

ثانياً: إن هذه الخصائص المرصودة وما تكتبه نساء من قصة ورواية هي مما نجد مثيلَه، أو شبيهه، أو ما يفوقه، في بعض الأعمال الروائية التي كتبها روائيون رجال. أذكر على سبيل المثال فقط بعض روايات غالب هلسا. ويبدو لي أننا نعثر على مثال أفضل من هذه الناحية في بعض الروايات الغربية. فالروائي الغربي يبدو أحياناً أكثر نفاذاً ومقدرةً في الكلام على الشخصية النسائية. ولعل السببَ في ذلك يعود إلى نمط الحياة الاجتماعي. ولا أبالغ إذا قلت بأن بعض الروايات العالمية الغربية تعبِّر عن الشخصية النسائية بالمقدرة نفسها التي تعبّر بها عن أية شخصية روائية أخرى، من حيث النفاذ إلى خصوصية هذه الشخصية حساسية لغة، وأجواءً نفسية، وهواجسَ داخلية.

هذا الواقع الروائي يجعلني أميل للقول مرة أخرى بأن الإبداع هو الإبداع؛ وأن التمايزَ والتنوعَ أمرٌ طبيعي، ولكن على قاعدة القيمة والأثر، لا على قاعدة جنس صاحب العمل أو كاتِبه. لأن الأدب الحقيقي هو الذي يعيد صياغة كل خصوصية لتكون خصوصيةَ الأدب.

عيون الميدوزا



ياسر عيسى الياسري

إفقأ عينيك
ما عاد الليل جميلاً كالأمس
والطفلةُ غادرها الحلم

* * *

إفقأ عينيك
الريحُ تثيرُ غبار الروح
تبعدُ عن أرضك كل الغيم
ما عادت تحمل غير ضباب الأموات
وروائح تقتل أحلام الفقراء
تبعثرُ حتى أوعية الأوساخ الملأى
بفتاتِ الخبزْ

* * *

إفقأ عينيك
فالأزياء العصرية من خلف بحار الأرض
السيارات البالغةُ الطول
بقايا الأمس
تؤلم عينيك
إفقأ فالأرضُ تدور.. تدور
وأنت تفتشُ عن ثقبٍ تخفي نفسك فيه

* * *

رأسُ النخلةِ يقطع
وأنتَ تشاهدهُ يهوي
تركضُ صوب الرأسِ المحتضرِ
ترسمُ خدّكَ فوق السعف

* * *

إفقأ عينيك
فالزهرةُ ما عادت تحمل رائحةَ الأرض
لونُ الفجر يمر سريعاً
إفقأ عينيك
فالحقل غدا قفراً
والصحراءُ بلا واحات

* * *

إفقأ عينيك...
توضّأ...
اشكرْ للنخلةِ ما فعلتْ
للحقل...
للزهرة.. أسرابِ الطير
السمك السابح في الشط
واحمل رأسك بين يديك

بغداد

بريق

مصطفى الكيلاني

«تَمَدَّدي . . ! سَيأتي الصّباح، فَفِي الشرقِ أمطار حبيسةٌ أَلَحّ إليها فيلسوفُ آخرِ عهدٍ لي بالقراءة في كتابٍ لم يُتِمَّهُ قبل هلاكه ثمّ تلاشت الأوراق وتناثر المِدَادُ بين لَبّات الخيول وَقَرْقَعَاتِ السياط وشهيقِ الأطفال يجوبون غابات السنديان في مَرَابعِ الشفق . . » اسْتَرْخَتْ كأنّها لا تعلم بما سيأتي في العام القادم . . أَرْخَتْ عِنَانَ حُبّها للزوارقِ المهجورة وحفيفِ الأجنحة تُلامِس جبينها بوحشة الفراق . .

«لن أترك فيلسوفي يهجر عقله البدائيّ» كذلك قالت، ثمّ أَغْمَضَتْ عينيْها لتنعم في خلوتها بنيران الكهوف وقمم الجبال وتستعيد بحنين العاشقة خيوط المطر وعويل الرّيح . . .

المُدَّة بَيْني وإطْلالتها بريق خاطف . . ألاحق وجهها، وكلّما ترصّدتُ حُلْمَها انفلتت منيّ وَرَأَيْتُني مجنوناً من غير أن أفقد الصواب . . أتوهّم الخروج من دائرة الظلّ وأحاول اقتلاعها من مغارسها فأرتمي في صبري مُنْهكاً وَيُعَاودني الوهم . .

قلتُ: «تمدّدي عَلَّني أمسك بذيل لحافك فأطير معك خارج دوّامة الزمن وأقتل فيّ عبوديّتي للكلمة والعقل . . » لم تتلفّظ بكلمة، وَوَجَدْتُني بَدَناً أعمى يضيع في صحراء هذا الليل . . اللحظة بَيْنَنا زَمَنُ الكَوْن لا تَسَعُهُ الحركة، أهُمُّ باقتناصها فَتُوهِمني بالتوقُّف كأنّها السرعة تنفلت من عقالها وأرتمي في آخر المدى بين لغتي والصمت . . تفرّ مِنّي فأعود إلى هزيمتي الأولى وَأُغيّر الوُجْهة لعلّ الصّدى ينثر تراتيل معابد أقفرت ثمّ ابتلعَها تاريخ الغَزَوات وأهمس كأنّها القريبة منّي جَسَداً: تمددي حتّى يَطْلَعَ الصباح فأتبيّن ارتعاشة الدليل في شفتيْك ثمّ أتفتّح كلمة تسع الكون وتشقّ جلبابها في حضرة لذّتي الحمقاء لأقتطف من النهدين ظلال التفّاح وأمرّغ بصري بالتشهّي . . ».

وأعود إلى خيبتي قتيلَ الظلّ لا الرّوحُ تسمعني ولا الاسمُ يَحْويني . . أَسَرِّحُ ناظريّ في جلبابها الراقص هناك بين البحر والتلّ، وَيَبْهَرني بياض القبور ومنازل الأجداد والنوافذ المعلّقة والصومعة وأشجار الصفصاف كأنّها خيوط الظلّ تطرّز جسد البياض . . . أَصِفُ المكان والأشياء كي أنقل لغتي من صَمْتِها الأبديّ إلى ثرثرة العقل وَأدّعي الكلام.

« - تَمَدّدي كالقبر لعلَ الموت يفهم قصدي وأخلّص عقولهم من زحمة البخور وصلوات المعابد القديمة» . .

سألت فيلسوفي قبل أن يهلك: لِمَاذا يتوارثون الكذب؟ . . أغمض عَيْنَيْه كأنّه يسترجع ذكرى وأومأ إليّ بأن أَتَمَدَّدَ في ثَلْمَة الخطّ حيث تتوقّف الحركة بين شديد الأقصى والأدنى . . ارتعشت في البدء، ثمّ قذفني جنونُ الحركة إلى جزيرة ساكنة وأبصرتُ الموت فارغ الوجه رقيقَ الخِصْر كظلّ إصبع يتمدّد في قاع بركة . . يدعوني إليه لأعودَ إلى ذاكرتي تَخْصيّ الفرح . . أهمس في أذنيْك بحرقة المهزوم: تمدّدي بين لغتي وعجمة الأشياء كبارقة النطفة تمرّ من الهوّة ولا تعلق بالرحم فتضيع . . وأبتسم لعلّ الشفتيْن تجرحان صمت العالم فأنطق دون أن أتكلّم . . . :

ترانيم عشق السماوات البحار أنام، على ضفاف الجُزر تُهدهدني أفراحٌ كاذبة، خيالات مدن أجنّة عيون أعانق تجاويف الأرحام . . أنام . . أنام، ألامس حوضها في تشكّل الزغب كالشجرة، أمرّغ جبيني لأبلّل شفتيّ بالنُّسغ وأفتتح عهد الفراغ يُجبل ذاكرتي؛ ترانيم هسهسات الفجر الشفقيّ، أمخر عُباب المحيط . . ، أتنصّت ذبذبات جواسيسهم، أراني مقيَّد اليدين . . ، أفرغ بين أقمارهم الصناعيّة والشاشات؛ أنام دون أن أنام . . .

«تمدّدي يا لذّتي الحمقاء، فالكلمة حصان يطير ولا يطير . . أرمقه بين حُمّى النزيف والنزيف جنّيّة تغتسل بظلال غيبوبتي» . وأملأ الكأس . . أشرب . . أشرب، ثمّ أنام ولا أنام . . . وفي آخر الليل أتوهّم شروقاً يقتحم خلوتي، وأفرّ إلى الكلمة كي أهمّ بالغوص في حوضها، فيرتعش الماء ويتفاقم عجزي بين الليونة والوسادة . . أتجمّع . . أرتمي . . يهتزّ السرير ويطير الحمام . . أضحك وأصابع يديّ تلامس ظلال دم الفراخ والبَيْض المهشّم والزغب وخيوط ثوب حريريّ أحلم به دون أن أراه . .

« - تمدّدي . . ! أنا هنا أهمُّ بقتلك وأخاف عليك من ذكورة هذا السكّين، يُهدِّدني فرارك بالتّيه . . » ويرتعش الماء والحوض والشجرة . . أنام ولا أنام دون أن أتكلّم . . .

(تونس)

صورة الإنسان العربي

في ديوان «الرعد الجريح» لخليل حاوي

الدكتورة ريتا عوض

تظل الكتابة على الشعر المعاصر والحديث مغامرة نقدية كبيرة في عصر سادت فيه مقولات المنهجية والعلمية والتجرد في حقل النقد الأدبي. ولا يكمن ما تتضمنه المغامرة من أخطار في تفضيل الناقد لاتجاه شعري دون اتجاه، أو في انحيازه لشاعر على حساب آخر، أو في اصطفائه لقصيدة وليس لغيرها. فأيّ انحياز أو تفضيل أو اصطفاء يتحوّل اختياراً نقدياً إذا استطاع الناقد أن يبرّره بمنطق منهجيّ. غير أن المغامرة تكمن في انتفاء عنصر الزمن بما هو الفاصل والفيصل: بما هو المسافة التي تساعد على الرؤية الأبعد والأشمل والأعمق إلى العمل الأدبي، وبما هو الغربال الذي يسقط ما لا يستحق البقاء. هذا القول لا يُقصد به التشكيك بأهمّية نقد الشعر المعاصر، بل ينطوي على حقيقة كون الناقد الأدبيّ يتحمّل المسؤولية مضاعفة أضعافاً إذ يضع النقد على قدم المساواة مع الشعر من حيث دورُهما المشترك في رسم معالم الوجه الإبداعي والثقافي والحضاريّ للعصر، ومن حيث خضوعهما معاً للمعايير التي ستُثَبِّت حكماً مع الزمن.

والشعر والنقد يتقاسمان دوراً واحداً يؤدّيه كلٌ منهما بمنطقه الخاص: الشعر بمنطقه الصوريّ الرمزيّ، والنقد بمنطقه التحليليّ العقليّ. لذلك قيل: الشعر أخرس والنقد ينطقه، أي يضعه في مسار المنطق العقلي، فيتكلم. من هنا فإن العملية النقدية هي من ناحية استبطان للتجربة الشعرية التي عبّر عنها الشاعر، واستيعابٌ للقضايا التي عاشها بمستوياتها جميعاً: الذاتيّ والقوميّ والإنسانيّ، واستعادة لمسيرته الثقافية بكل مقوّماتها ومكوّناتها؛ وهي من الناحية الأخرى إدراك شامل للتراث الأدبي والثقافي الذي يبدع الشاعر في إطاره، وهو ما أسماه تي اس اليوت بالحسّ الزمنيّ المنطوي على الشعور بأن الأدب القوميّ بأسره موجود بشكل متزامن ويؤلّف نظاماً متزامناً، ذلك لأن الشاعر المعاصر يبدع بالضرورة من قلب التراث وفي صلبه، بل على حدّ تعبير اليوت: «ما من شاعر أو فنّان، في أيّ فنّ من الفنون، يصل إلى معناه الكامل وحده. إن أهميّته وإدراكَ قدرِه هما إدراك وتقدير لعلاقته مع الشعراء والفنانين الراحلين... فما يحدث عند إبداع عمل فنيّ جديد يحدث بشكل متزامن لكافّة الأعمال الفنيّة التي سبقته. فالأعمال الفنيّة القائمة تشكّل نظاماً مثالياً فيما بينها يتحوّر بدخول العمل الفنيّ الجديد إليها... إن الماضي يجب أن يبدّله الحاضرُ كما أن الحاضر يوجهه الماضي، والشاعر الواعي لذلك يكون واعياً للصعوبات الكبيرة التي يواجهها ولمسؤولياته العظيمة». وأضيف: والناقد الواعي لذلك يكون واعياً للصعوبات الكبيرة التي يواجهها ولمسؤولياته العظيمة.

قد تبدو هذه المقدّمة عامّة أو بعيدة عن موضوع بحثنا هذا، لكنها تبدو لي ضرورية في زمن ساد فيه الظنّ بأن الكتابة الشعرية عمليّة سهلة، وتحوّل النقد ثرثرة على الثرثرة، فطغى الغثّ إلى حدّ أن ضاع بين ركامه القليلُ السمين. وهذا أحد وجوه أزمتنا الثقافية والحضارية في هذا العصر.

إذن ننطلق من القول بأن الكتابة الشعريّة والكتابة النقديّة عمليتان ملتحمتان إلى حد التوحّد، وهما تفترضان ملكة أساسية ينبغي للشاعر والناقد أن يتحلّيا بها، وهي ما يمكن أن ندعوه بالحسّ الحضاري المنطوي على إدراك نافذ للواقع بكل مستوياته من الخاصّ إلى العامّ، وعلى استيعاب معمّق للتراث الثقافيّ القومي بكافّة تجلّياته الفنية والفكرية. إن في هذا الانشداد بين قطبين متغايرين، الواقع والتراث، وصهرهما معاً بصيغة مغايرة لكل منهما، تكمن إحدى أبرز الصعوبات التي تواجهها العمليّة الشعرية. وينتج عن ذلك كون بعض أصعب الأسئلة التي ينبغي على الناقد أن يجيب عنها: كيف يكون الشعر مرتبطاً بالواقع من غير أن يكون انعكاساً لذلك الواقع؟ وكيف يرتبط بالتراث من غير أن يكون تقليداً أو تكراراً أو استعادة ساذجة لأنماطه؟ وكيف تبدع القصيدة من الواقع والتراث معاً وتكون في الوقت نفسه أكثر من مجموع أجزاء منهما معاً أو مجرّد تلفيق آلي لبعض مظاهرهما؟

ضمن هذا الإطار النظريّ سأتناول الديوان الرابع لخليل حاوي **الرعد الجريح**. يعبّر ديوان **الرعد الجريح** عن تجربة شعرية طويلة امتدّت ثمانية أعوام ابتدأت بقصيدة «الأم الحزينة» عام ١٩٦٧ واستمرت في «ضباب وبروق» عام ١٩٧١ ثم «الرعد الجريح» عام ١٩٧٣ و«رسالة الغفران» عام ١٩٧٤. بل إن النتاج الشعري لحاوي بأجمعه جاء تعبيراً فنياً متكاملاً عن تجربة شعرية عميقة وبعيدة الأمداء عبّرت عن ذاتها في دواوينه الخمسة: **نهر الرماد** (١٩٥٧) **والناي والريح** (١٩٦١) **وبيادر الجوع** (١٩٦٥) **والرعد الجريح ومن جحيم الكوميديا** (١٩٧٩). وقد كانت قضية الإنسان العربي في هذا العصر وأزمةُ انحطاط الحضارة العربية محور تجربته الشعرية الشاملة التي امتدّت عبر ما يزيد على ثلاثين سنة من الإبداع وضع فيها حاوي أسس بناء شعريّ عربيّ راسخ سيظلّ نتاجه حجر الزاوية فيه. ذلك أنه تميّز، بما تحلّى به من ثقافة واسعة

وتجربة عميقة وحدس نافذ، بإدراك حتميّة ارتباط الفنّ الشعريّ بالبناء الحضاريّ، ووعى هويّة حضارته العربية وعانى أزمة انحطاطها، وكان صاحب موقف واضح وراسخ من التحدّيات التي تواجهها هذه الحضارة منذ أكثر من قرن من الزمان، ومن استجابتها لتلك التحدّيات، حتى يمكن اعتباره، من غير منازع، الشاعر الحضاريّ في شعرنا الحديث. وكان هاجسه المساهمة في رسم معالم الانبعاث الحضاري وتحديد ملامح النهضة العربيّة في عصرنا هذا. هذا الوعي الحادّ كان من أعمق مميّزات القصيدة العربية الحديثة حقاً، أدّى إلى نقلها نقلة نوعية إلى الابتعاد عن الذاتيّة المغلقة التي حجّمت القصيدة الرومنطيقية وقولبتها، فانطلق بالقصيدة المحدثة إلى التعبير عن قضايا الحضارة الإنسانية. وهذا، في رأيي، جوهرُ مغزى الحداثة في شعرنا المعاصر. فليس كل شعر معاصر حديثاً.

عانى خليل حاوي المأساة الحضارية معاناة شخصيّة ويوميّة، وأصبحت قضية انبعاث الأمّة العربية بعد قرون الموت والانحطاط هاجساً ذاتياً صهر العام والخاص في تجربة شعرية تجلّت رموزاً ونماذج أصلية وبنية أسطورية وشعريّة. ولم يكن الشعر الحضاريّ لديه مجرّد استلهام مبسّط للأسطورة، كان موقفاً يصهر الفكر الواعي والرؤيا المستقبلية والاستيعاب النقدي للماضي. وكان الموقف الشعريّ من الأزمة الحضارية، لديه، كما هو بالضرورة لدى كبار الشعراء، موقفاً كاشفاً ورائداً، يتجاوز التعبير عما هو كائن إلى استشراف المستقبل. هذا الهوس المستقبليّ كان فعّالاً على المستوى الإبداعي وإن كان قاتلاً على الصعيد الشخصي. لقد أحرق الشاعر نفسه ليضيء: حمل الهمّ القوميّ والأزمة الحضارية صليباً اعتلاه وسمّر يديه طوعاً على خشبته ومات فدى إيمانه بالدور الطليعيّ للشعر وبالرسالة الحضارية التي يحملها وبالرؤية المستقبلية التي كرّس ذاته للتعبير عنها.

لعل الفترة التي عاش فيها خليل حاوي، وما زلنا نعيش فيها، هي من أكثر فترات التاريخ العربي الحديث خطورة وأشدّها دقة وحدّة. فقد ولد مع انتهاء الحرب العالمية الأولى، مطلع عام ١٩١٩ في الشوير، إحدى قرى جبل لبنان، وعاصر تقاسم الأوروبيين المنتصرين في الحرب للأرض العربية التي رزحت قروناً تحت سلطة الحكم العثماني، وأينع عوده في ظل السيطرة الاستعمارية على الأرض العربية وما شهدته من اضطهاد للحركات الوطنيّة وكبت للحرّيات، وشبّ مع الجلاء الاستعماري وبروز الفكر القومي الوحدوي في ظلّ واقع سياسي عربيّ أدّى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام عصابات إرهابية صهيونية سلخت فلسطين عن جسد الأرض العربيّة مستعينة بالدعم الغربي الاستعماري ومستفيدة من التواطؤ العربيّ، وعاش أحلام تحقّق الوحدة العربية الشاملة في ظل التجربة الأساسية في الوحدة بين مصر وسوريا، ثم عانى مأساة انهيار تلك الأحلام وتمزّق الأحزاب الوطنية وانقساماتها الداخلية وانحرافاتها العقائدية، وشاهد انتفاء الفروق لدى استلام السلطة بين ما سُمّي منها بالرجعي وما وُسم بالتقدّميّ. وكانت الفجيعة اللبنانية التي ابتدأت عام ١٩٧٥ وما زالت مستمرة حتى اليوم بحدّة ودموية موجعة وبوتيرة متصاعدة رمزاً لكل التناقضات الاجتماعية والثقافية والطائفية والعقائدية والحزبية التي عاشتها الأمة العربية على مدى نصف قرن من الزمن. ولعل ذروة تلك الفجيعة تمثّلت في اجتياح العدوّ الإسرائيلي للبنان والوصول إلى احتلال مدينة الصمود والتحدّي بيروت في مطلع شهر حزيران ١٩٨٢، في الذكرى الخامسة عشرة للنكبة العربية الثانية التي احتلّت فيها إسرائيل بقية الأراضي الفلسطينية وأجزاء من سوريا ومصر. في تلك الليلة قرّر حاوي الرحيل عن بيروت ولكن إلى مجاهل الموت، وكأن بيروت والحياة أصبحتا في ضميره توأمين، بيروت بما هي رمز للحرّية والنهضة والثورة والصمود والانتصار. وكانت طلقة بارودة الصيد التي فجّرها بين عينيه لتمحو عنه الذلّ والعار وليخّط بدمه قصيدته الأخيرة.

هذه التجربة الحياتيّة رفدتها تجربة ثقافيّة عميقة تمثّل فيها حاوي تراثنا السخي في مختلف تجلّياته، وتعمّق جوانب من الثقافة الإنسانية، الغربيّة منها بالأخص، قديمها وحديثها، وأحاط باتجاهاتها ونتاج أعلامها، فلعب في شعرنا الحديث وثقافتنا الغربيّة المعاصرة، دوراً موازياً للدور الذي قام به كل من أبي تمّام والمتنبّي في تراثنا الشعري القديم ـ المحدث.

كيف تجسّدت شعريّاً أزمتنا الحضاريّة الراهنة في شعر خليل حاوي؟ ما هي رؤيته الشعرية لتلك الأزمة؟ كيف عبّر عنها؟ ولماذا جاء تعبيره بالصيغة التي جاء بها؟

في **نهر الرماد** طرح حاوي أزمة الحضارة في الشرق والغرب، فتجسّدت رؤيته شعراً في رمزيْ البحّار والدرويش: البحّار رمز الإنسان الغربي المعاصر الذي انتهى إلى اليأس من العلم ومن الحضارة المادّية فأبحر للبحث عن قيمه الروحية الضائعة. والدرويش رمز للإنسان الشرقيّ المنغمس في الغيبيّات وغير الفاعل في التاريخ. وتطرح قصيدة البحّار والدرويش مسألة اختيار الاتجاه الحضاري المؤدّي إلى تحقيق النهضة العربية التي لا يمكن أن تكون استمراراً لما هو سائد ولا تتحقّق بنقل النموذج الغربيّ. إن الاختيار نفسه تحقيق للنهضة لأنه ينطوي على وعي حضاريّ وفعل تاريخيّ.

أما ديوان **الناي والريح** فقد جسّد الإيمان بحتميّة الثورة التي ستزيح مظاهر التخلّف وتعيد للإنسان العربيّ دوره في التاريخ وللحضارة العربية حيويّتها وفاعليّتها. وقد أبدع الشاعر رمزيْ الناي والريح، الناي بما يوحي به من حزن مثير للشوق. والحنين يرتبط بحياة رتيبة ومنسجمة مع التقاليد، يرمز إلى الواقع الراهن والانسجام معه والرغبة في المحافظة عليه. والريح رمز الثورة والانطلاق، تهبّ لتحطم مظاهر التحجّر والتقاليد البالية. وقد سُمّي حاوي بفضل هذا الديوان، شاعر الانبعاث الأول.

غير أن شاعر الانبعاث كان أوّلَ من أعلن: لا لم يكن انبعاثاً، إن ما بدا وكأنه نهضةٌ كان وهماً، وكان ذلك الانبعاث المزعوم إنبعاثاً مشوّهاً وغير أصيل. هذا ما جسّده ديوان **بيادر الجوع**. وتُستشفّ من عنوان الديوان طبيعةُ التجربة الشعرية التي يعبّر عنها، إذ يكشف سيطرةَ التناقضات وإفراغَ رموز الخصب من دلالاتها وانفصامَ الأسماء عن مسمّياتها. فبعد النشوة العظيمة لرؤيا الانبعاث

الحضاريّ العربي التي برزت في قصائد **الناي والريح** حيث غنّى الشاعر بشائر إنبعاث عربيّ رآه مع تحقّق وحدة سياسية بين مصر وسوريا أحسّ بكونها منطلقاً لوحدة عربيّة شاملة تلمّس فيها الدليل على الانبعاث، حدث الانفصال وما أحاط به وتبعه من انقسامات حربيّة وصراعات عقائديّة وانهيارات سياسيّة، فرأى فيه حاوي تأكيداً لاستمرار الانحطاط ودليلاً على إخفاق الإنسان العربي والأمة العربية في هدم الذات القديمة الفاسدة وإبداع ذات جديدة قادرة على تحقيق التآلف والالتئام بين أجزاء الوطن الواحد. وكانت قصيدته الذروة «لعازر ١٩٦٢» نفياً لمبدأ الانبعاث بعد الموت المتجذّر في النفس الإنسانيّة، الذي جسّدته الأساطير وبشّرت به الأديان السماويّة. ولعازر رمز للإنسان القوي الخيّر الذي يحوّل الواقعُ المتحجّر طبيعته إلى نقيضها، وللبطل المخلّص الذي يغدو جلّاداً وفاسقاً، وللمناضل الذي ينهار فيصبح عميلاً وطاغية. إنه رمز للإنسان العربيّ في هذا العصر الذي يرى الشاعر أنه متشبّث بالموت الذي جمّده خلال عصور الانحطاط، ورافضٌ للتحوّل والتجدّد، لأنه بعد ما يزيد على نصف قرن من الزمن لم يستطع تحقيق النهضة. وقد سُميت قصيدة «لعازر» بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧ قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة، وكأن الشاعر تنبّأ فيها بهزيمة العرب أمام الصهاينة، إذ ليست الهزيمة سوى انعكاس لمظاهر الانحلال الأخلاقي والانهيار الاجتماعي والسقوط السياسيّ والانحطاط الحضاريّ.

كانت مأساة سقوط البطل العربي مأساة خانقة لخليل حاوي على الصعيدين التوأمين: الحضاري والشعري. ولعلّ الرعب الذي عاناه الشاعر حين تمثّلت له قصيدة «لعازر ١٩٦٢» بصدقها الموجع كان سبباً أساسياً في صمته الطويل الذي تلا القصيدة. ثم جاءت هزيمة الأمة العربية عام ١٩٦٧ لتؤكّد الرؤيا التي تكشّفت لحاوي منذ عام ١٩٦٢. ولم تكن الهزيمة بالنسبة إليه مفاجأة ولا صدمة، فهي ليست سوى نتيجة حتميّة لمظاهر السقوط والانهيار والانحطاط التي كانت قصيدة لعازر رمزاً لها. لذلك لم يَنُحْ خليل حاوي كما ناح شعراءُ عديدون، ولم يصرخ ولم يلعن ولم يلق اللوم على هذا ولا ذاك بل تألّم في صمت عميق ومرير. فإن كانت هناك مجالات للشكّ وأمل في الماضي فإن الحاضر قطع الشكّ باليقين. إن الأمّة العربية بعد حوالى قرن من البحث عن استجابة أصيلة للتحدّي الغربيّ الساعي إلى تذويب شخصيتها الثقافية والاجتماعية وحضورها السياسي خسرت رهان التحدّي في هزيمتها الثانية أمام الحركة الصهيونية التي اتخذها الاستعمار الغربيّ مطيّة للسيطرة على الوطن العربي. ولم تكن الهزيمة العربية بنت الساعة، ولم تكن خطأً استراتيجياً ولا هفوة تكتيكية، ولا يفيد إلقاء مسؤوليتها على هذا البلد الغربي أو ذاك ولا تحميلها لزعيم عربي ذنباً ولآخر خطيئة. كانت الهزيمة العربية مسؤولية كلِ إنسان عربي في القرن الأخير في تفاعله مع واقعه المعيش وكانت إعلاناً عن تقصير الحضارة العربية عن تقديم الاستجابة الصحيحة للتحدّي الذي تواجهه. وتظل قضية فلسطين محكاً سيقرّر موت الحضارة العربية أو انبعاثها. فالتحدّي الصهيوني تحدّ حضاري في الدرجة الأولى، واستجابة العرب ستقرّر إذا كانت الحضارة العربية تحمل ضمناً طاقة على الاستمرار أو أن نبض الحياة في عروقها قد خمد.

هذا الإنسان العربيّ شكّل محور قصائد ديوان **الرعد الجريح**، التي كتبها الشاعر بين عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٤: من موت هذا الإنسان وغيابه في قصيدة «الأمّ الحزينة» إلى تكريسه وليّاً للشمس في «رسالة الغفران».

كتب خليل حاوي «الأم الحزينة» بعد هزيمة حزيران، فجاءت صورة لذهول حزين أمام واقع مرعب. فإذا كان لعازر هو البطل المنهار والمشوّه والميت في الحياة، فإن البطل غيرُ موجود في «الأم الحزينة»: إنه ميت منذ مطلع القصيدة. وبانتفاء وجود البطل انتفت المأساة بما هي ملحمة بطولة وسادت حالة ركود وموت مطلق. يستعير الشاعر عنوان قصيدته من التراث المسيحيّ، حيث كانت العذراء مريم، أمّ المسيح، هي الأم الحزينة التي عانت آلام موت ابنها. أما المسيح نفسه فلم يعانِ مأساة الموت لأن موته كان سبيلاً لانبعاث يقينيّ هو الحياة الأبدية. وإذا كانت العذراء الحزينة شيّعت مسيحاً واحداً فإن الأم العربية الحزينة شيّعت «ألف مسيح ومسيح»، حسب قول الشاعر، ماتوا في أجواءٍ قاحلة ومظلمة توحي بموت أبدي لا يتلوه انبعاث. فكان كل واحد منهم مسيحاً، ليس في كونه ميتاً منبعثاً، بل في عدم كونه بطلاً مأساوياً.

تبدأ القصيدة بصورة مرعبة وخانقة يتحوّل فيها الخالق، العلّة الأولى، صحراء مجدبة وقاحلة عاجزة عن الخلق والعطاء. وتكون المأساة الأساسية في القصيدة هي مأساة موت الخالق. وإذا كانت هذه المأساة أحد المبادىء التي قامت عليها بعض المذاهب الفلسفية الغربية في العصر الحديث، فإنها اتخذت طابعاً مغايراً وأكثر حدّةً في هذه القصيدة. فحين طرح نيتشه هذا المبدأ أعلن عن إيمانه بأن الإنسان يستطيع أن يتخطى ذاته ويتفوق عليها وأن يحل محلّ الإله الميت. أما حاوي في هذه القصيدة فإنه يعلن موت الإنسان أيضاً وسيطرة عنصر الشرّ سيطرة تكاد تكون مطلقة. من هنا فإن المأساة التي تجسّدها القصيدة أكثرُ حدةً وأشدُّ مرارةً من مأساة الإنسان الغربي الحديث الذي وعى موت الخالق لكنه سعى إلى احتلال مكانه. وفي حالة موت الخالق ترفع العلل ويختلّ نظام الكون، وينتفي الثبات ويزول اليقين ويغدو كلّ شيء ممكناً. وتنهزم في نفس الإنسان العربيّ المناقبُ الأصيلة وتنقلب القيم ويسيطر نقيض ما عرف عن حياة البداوة العربية من أحوال:

ما لوجه الله صحراءُ
وصمتٌ يترامى عبر صحراء الرمالْ
ما لضيفٍ غاضبٍ
يوقد نارهْ
حوله الآفاق جدران مغارهْ
حوله أيدي الرجالْ.
غابة تمشي

ويمشي معها تيه الصحاري والبطاحْ
ويمحّي دربها
موج من الرمل المدوّي في الرياحْ
ما ترى تحكي الرياحْ.
عن جراح فاتها الثأرُ
وما يسكب من ضوء ومسكٍ
في الجراحْ.

ويتحوّل الإنسان العربي إلى عكس ما كان عليه عند انبثاق الدعوة الإسلامية. فهو لم يعد مندفعاً إلى حماية بيت المقدس واقتدائه بروحه، ولم تعد تشتعل فيه حميّة من يثور على العار ويرفض وجوده، ولم يعد يهمّه الآخذُ بثأر من استبيح من الضحايا. هو بإيجاز نقيض البطل العربي في الفتوحات الإسلامية الذي كان يؤمن أن بينه وبين الجنّة لحظات يختصرها رمح يستقرّ في صدره فيُستشهد في سبيل ما يؤمن به من مبادىء. لذلك كانت الدعوة الإسلامية ولادة حضارة وكانت حرب حزيران تكريساً للموت والاضمحلال. وكان الإنسان الذي خاض حرب حزيران ميتاً ولم يمت في الحرب، فانتفت بذلك المأساة؛ ولم تكن حربه حرب بطولة بل كانت ذلاً وسقوطاً:

ما حماة البيت، والعارُ يغنّي
والضحايا تُستبَاحْ
لم ترَ الجنّة في ظلّ الرماحْ
ويظلّ العار حيّاً في جفون الميْتِ
حـيّاً
تجلدُ الميتَ رؤاه وتذلُّهْ
لن تروّي قبرهُ
رائحةُ الغار وظلُّهْ.

لكن هذه القصيدة السوداوية القاتمة تضمر بصيصاً من نور. فمن وسط صور الأسى والظلام والذلّ والعار والعجز عن الفعل، تبرز صورة الفلسطينيّ المشرد، إنساناً لم يمت وإن لم يكن فاعلاً، فما زال في أعماقه أمل بالعودة يدفعه إلى الاحتفاظ بمفتاح داره بفلسطين وإن صدىء لطول الانتظار. لذلك يسمّي الشاعر الفلسطينيين بالعائدين معلناً إيمانه اليقيني بحتمية عودتهم:

ما لثقل العار!
هل حُمِّلتهُ وحدي
وهل وحدي ترى كفّنت وجهي بالرمادْ
الجنازاتُ التي يحملها الصبحُ
تدوّي في جنازات السهادْ
الجباه انطفأت وانطفأ السيفُ
وأضواء البروجْ
ليس في الأفق سوى دخنة فحمٍ
من محيطٍ لخليجْ
ليس في الأفقِ
سوى ضفّة نهر، وبيوت لا تبينْ
صدئت في خيم المنفى المفاتيحُ
بأيدي العائدينْ
ليس في الأفقِ
سوى صمت السؤالْ
عن حماة القدس،
والعار المغنّي خلف آثار النعالْ
وضميرُ الله صحراءُ.
وصمت يترامى عبر صحراءِ الرمالْ.

بعد هذه القصيدة صمت خليل حاوي مدة أربع سنوات: أحسّ بالاختناق من الرؤيا الجحيمية التي تملّكته، وغصّت الكلمة بالرؤيا فعجزت من أن تجسّد ما فيها من رعب وهول. وفي عام ١٩٧١ كتب قصيدة «ضباب وبروق» التي تعبّر عن مرارة من اعتاد الهزيمة فصارت جزءاً طبيعياً عن حياته اليومية، فاختفى الحزن لتحلّ محلّه سخرية مريرة أشدّ إيلاماً من الحزن. وكان الضباب الذي يحجب الرؤية هو العنصر المسيطر على القصيدة، لأن الشاعر ما زال يعيش في كهف الرؤيا القاتمة لا يستطيع أن يرى خلالها غير سواد متحجّر. لكن هناك بروقاً تلمع وتخبو وسط الضباب. هل هي بروق حقيقيّة تبشّر بمطر قريب أم أنها مجرّد سراب مدّع متلوّن؟ إن الشاعر في هذه القصيدة ليس على يقين.

في هذه القصيدة يجسّد الشاعر مأساة الحضارة المنهارة التي غدت معلّبة في المقاهي في صورة ساخرة مريرة: إن الفارس البطل الذي خاض حرب الفتوحات وأبدع انتصارات خارقة مُسخ خصيّاً حقيراً تجلده الشهوة ويلجمه العجز، فتسخر الجواري من عجزه وخيبته ويهزأن به. لكنه يظل «فارساً دونكيشوتيا» يجد من يهابه ويستكين عبداً له؛ هؤلاء أشد منه عجزاً وأكثر تجمّداً ومشاركون له في الموت. وإذا كان أبو الطيب المتنبيّ أحسّ أن بداية انهيار الحضارة العربيّة يُستدلّ عليها رمزياً - فيما يُستدلّ - بصورة تسلّط خصيّ أسود على الحكم ورضوخ الفحول البيض أمامه، فإن حاوي يرى أن هذا الخصيّ لا يزال في السلطة منذ أكثر من ألف سنة، مؤكداً بذلك أن الانهيار والتفسخ والركون آفاتٌ يعاني منها الإنسان العربيّ والحضارة العربية حتى اليوم: إن تفتيت الدولة العربية العظمى إلى دويلات تحارب إحداها الأخرى كان مأساة عاشها المتنبيّ فحاول في شعره أن يعيد خلق الفارس العربيّ الأصيل، وبقي استمرار ذاك التفتّت وتلك الحروب الداخلية هو المأساة التي حاول حاوي أن يتخطّاها بأحلام الوحدة والانبعاث التي تكشّفت عن سراب:

طالما عاينتُ رسماً
في ضباب التبغ ينمو
بين عينيّ وينمو في وجومْ
يتخطّى فسحة المقهى
ويخفي ظلُّهُ سيلَ الرسومْ
كيف كانت تلتوي الشهوةُ
في وجه خصيٍّ
سخرت منه الجَواري

يمتطي الفرسان
مرهوباً وليّاً لا يداري
كيف ساقتني إلى غيب الصحاري
لعنةُ العارِ القديمْ

تعبّر «ضباب وبروق» عن رؤية أكثر هولاً ومرارة من الرؤية التي تجسّدت في «لعازر» أو «الأم الحزينة»: إن الحضارة العربية لم تعد زوجَ لعازر التي تحاول أن تنتشله من حفرته فتسقط فيها، ولم تعد الأمَ الحزينة التي تتألم لموت ابنها وتعيش مأساة فنائه. إنها بغيّ هرمة تتاجر بجسدها لتعيش حياة الرذيلة. يقول الشاعر مخاطباً ذاته:

أنتَ يا من غوّرتْ
في جوفه الرؤيا وغصّت
فاستحالت جمرة ملتهمةْ
تلك رؤيا اختنقتْ
في الكَلِمةْ
حين ثارت ـ وتحدّت
لعنة ما برحت تشتدُّ
من جيل لجيلْ
لعنةَ الأرض البغيِّ الهرِمَةْ

إذن فالشاعر يقول إن صور الانبعاث التي تجسّدت في شعره كانت شوقاً حارقاً للحياة، وكانت رموزاً تتحدّى الواقع الخانق، وكانت ثورة عليه أكثر مما كانت انعكاساً له. من هنا كانت رؤيا ملتهمة للأعصاب والأحشاء لأنها ظلّت مغايرة للواقع الذي لم يستجب للشوق والأمل، ولا حوّلته ثورة الشاعر ولا غيره تحدّيه. لذا يهزأ الشاعر بمرارة من التزامه قضية الانبعاث الحضاريّ ويحاول إيهام ذاته بجدوى الهروب إلى برج عاجيّ يبني فيه عالماً وهميّاً يخلع عليه صفاتٍ أثيريةً تعارض جحيم الواقع ويتحوّل هو إلى مهرّج يطلي سواد وجهه بياضاً ويطلي وجه البغيّ الشمطاء متعامياً عما فيه من آثار التشويه والرذيلة. يقول:

كان أجدى
لو بنتْ كفّاك برجاً متعالي
في حنايا صمته
يرفل وهج الطيبِ
في وهج اللآلي
وغلالات من الوهم المغالي
وشّحتها حنوة الليلِ الطريّ
وصفاء مخمليٌّ قمريّ
يلتوي عنها جنون الشمسِ
ترتدّ ظنون الأعينِ المتّهمهْ
كان أجدى
لو تبرّجتَ
وبرّجتَ البغيّ الهَرِمهْ

لكنّ طبع الشاعر الغريب في صدقه وأصالته يأبى عليه الانطواء في البرج المتعالي والتبرّج والتبريج بما هما ابتعاد وخداع للذات وللآخرين، ويأبى الاعتراف بما يمكن أن يحمل محمل الخطأ إذ ليس طامعاً بالغفران، ويختار الاكتواء بالرعب الصادق على التذلل بالبكاء والصوم والصلاة:

إن يكن يطمعُ بالغفرانِ
من يبكي، يصلّي، ويصومْ
فأنا طبع غريب لا يدومْ
يكتوي بالرعب من طبعٍ
غريب لا يدومْ

لذلك يعود الشاعر إلى الغوص في أعماق ذاته بحثاً عما تختزنه من صور ورؤى هي نماذج اللاوعي الجماعي الذي يحتمي برموز الانبعاث من هول الموت. في تلك الأعماق تسود صورة بومة خرساء، وهي الصورة التي لا تفرخ في مجال الشعر إلا في غروب الحضارات وانحلالها كما يقول هيجل. تلك البومة هي رمز لما يوحي به الواقع من انهيار وانحطاط. تظهر وسط جوّ من السواد والجمود المطلق حيث تتحول حتى انعكاسات الأشياء جماداً، فتتجمّد أصداء الأصوات وظلال الشخوص، بل تجمد الدموع فتختنق، وتتحجّر الآلام في الصدور. لكن الشعر ليس الواقع نفسه، وليس انعكاساً مباشراً له، بل إنه يقدّم رؤية فنّية لذلك الواقع وتعبيراً رمزياً عنه، يكشف بنظرة فنّية ثاقبة علاقة الإنسان بمظاهر وجوده الخارجي ويكشف بحسّ فني متميّز الموقف المتخطّي والمتجاوز للإنسان ـ الفنّان، القادر على تطويع اللغة وتحويلها إلى أداة فنية في عملية الخلق والإبداع، فيتجاوز الواقع بالفن الشعريّ، بالبنية الصورية المحمّلة بالدلالات المجازية والرمزية والطقسية والأسطورية. في هذا الإطار يفهم ظهور صورة الفارس البطل وسط الركام والسواد، وإن كانت صورة أقرب إلى التوهّم منها إلى اليقين. وليست صور الصراع بين البومة والفارس البطل سوى ذلك الصدامِ الرمزيّ بين الواقع والحلم بمستوييه الفردي والجماعي الذي طالما كان الشعر مجاله في كل مكان وزمان. فالشعر معرّف بذلك الصراع ويعرف بهذا الصدام، ليس مقتله سوى التقوقع في العدمية والركون في الإنهزامية. فإما يتجمّد ويصمت وإمّا ينحلّ إلى بهلوانيات كلامية كالسريالية المنحلّة والدادائية. وتنتهي قصيدة «ضباب وبروق» إلى انطفاء الأمل بعودة الفارس البطل، فيلفّ ضباب الشكّ من جديد القصيدة وما توحي به من أجواء:

في جبال من كوابيس التخلّي والسهادْ
حيث حطّت بومة خرساءُ
تجترّ السوادْ
الصدى، والظلُ، والدمع جمادْ
يتجلّى فارس غضّ منيعْ
فارس يمسح غصّات الحزانى والجياعْ
ويعرّي الفعلَ
من اسم وظرف وقناعْ
وتودّ البومة الخرساءُ
لو ماتَ الجميعْ

لو توارى الفارسُ الغضّ المنيعْ
موجةً يلهو بها، يهدمها
موجُ الطباعْ
وأرى الفارس يهوي ويغيبْ
وأرى البومة تهوي وتغيبْ
بين شطّين من الموج العبابْ
وأرى عبر الغيابْ
شبحاً يبحر في البُحرانِ
يغويه السرابْ
تلتقيه في ضباب التبغِ
أشباح يغشّيها الضبابْ

كانت قصيدة «ضباب وبروق» مقدمة حتمية لقصيدة «الرعد الجريح» التي تلتها عام ١٩٧٣. فمن ينظر البرق ينتظر قدوم الرعد ليؤكّد أن الالتماعاتِ كانت بروقاً حقيقية ولم تكن سراباً. فجاءت «الرعد الجريح» لتثبت أن البروق التي سبقتها لم تكن وهماً وإن حجبتها أكداس الضباب. وقد وجد خليل حاوي نفسه في هذه القصيدة يسير على درب اليقين، وبدأت تحلّ عليه نعمةُ الارتياح من الشكّ القاتل حول مصير أمّته والحضارة التي ينتمي إليها. بدأت القصيدة بصور الموات التي كانت مسيطرة على ما سبقتها من قصائد، ثم تجلّت صورةُ الرّعد الجريح، وهو البطل العربيّ المخلّص الذي حمل جرحه رمزاً للفداء ودليلاً على استعداده لبذل دمه في سبيل قضيته ومبادئه، فيبدأ بإزاحة صور السواد والتحجّر ورسمِ معالم حياة جديدة، فيكون الإنسان المتفوّق الذي يعود ليحتل مكانة الإله الميت. ولم تكن الرؤيا المشرقة مناقضة تماماً للصور الغالبة على ما قبلها من قصائد، فلم يكن ظهور البطل العربي فيها مفاجئاً. فمنذ قصيدة «الأم الحزينة» وجد الشاعرُ في الإنسان الفلسطيني ظاهرة صمود وتجسيداً لأمل بالعودة. وكانت الحركة الفدائية إثباتاً لوجود نبض الحياة في العروق. لذا فإن كان العضو الفلسطيني في الجسم العربي ما زال حيّاً، فإن الأعضاء جميعاً لا بد أن تكون حيّة وإن أصابها حيناً بعض الخمول. وقد برز ذلك في حرب تشرين ١٩٧٣ في صور البطولات الرائعة على الأرض العربية، وفي ذلك يقول الشاعر في المقدمة التي كتبها للقصيدة عند نشر الديوان: «وليس في القصيدة تعبّد لبطل فرد، بل نموذج لأمثاله من الأبطال المناضلين الذين امتزجت دماؤهم واتحدت في الحرب الأخيرة فكانت شهادة دامغة: إن الظاهرة التي تُدعى عادة بالعالم العربي تنطوي على كيان أصيل لأمة واحدة ذات حدود واحدة في الصراع مع الدخيل والغاصب»، يقول:

ثم هلّت
نعمة التهويمِ
في طلعة ضيفٍ
عاد من غور الليالي
عـــادَ
غضّاً وغضوباً متعالي
يحمل الجرح الذي ينزفُ
جمراً ولآلي
أترى هل كانَ
في حنوة ليل يستريحْ
حيث لا تضربه شمسٌ
ولا تُخفيهِ ريحْ
كيف لا يحترق الليل ويفنى
حين يلتفُ على
رعد جريحْ

غير أن احتراق مظاهر الظلام والتحجّر وظهورَ صور البياض واللّهب والحياة في القصيدة يجب ألّا يوحي بأنها هروب إلى طوباوية ساذجة تتغاضى عما في الواقع من نقائص وعاهات. فالبطل المخلّص لا يمثل أبناء الأمة بأسرها بل يرمز إلى فئة المناضلين المخلصين الذين تجسّدت فيهم صفوة الأصالة العربية فاختاروا سبيل العفّة وتمسّكوا بالكرامة وارتضوا الفداء فكانوا موازين رمزياً لأبطال الفتوحات العربية الذين بنوا أمّة عظمى فاعلة في التاريخ وحضارة إنسانية رائعة. وتصوّر القصيدة نماذج رمزية أخرى يقف البطلِ المخلِّص في مواجهتها. فالحاكم مملوكٍ ضئيل يحوّل الطغيان لهواً ومهرجاناً، والشاعر غدا بوقاً ومهرّجاً يسبّح بحمد الملك ـ المملوك، تصوّره القصيدة في صيغة ساخرة مريرة؛ هو وجه من عديد الوجوه المماثلة التي تدور في فلك الحاكم، بدون جباه ترمز إلى الرفعة والكرامة، وكل وجه نبتت فيه وجوه ووجوه، ذليلةٌ وخانعة، كأنها جميعاً أقنعة في مهرجان الطاغية. وتكون المأساة في أن الشعر، وهو الكلمة الرائية والصادقة والملتزمة، يتحوّل أداة ترفيه ونفاق، ويغدو سبيلاً إلى تثبيت الطغيان وتمويه الباطل:

من مطاوي جبّة ملتمعهْ
غاص فيها وجه مملوك ضئيلْ
حوّل الطغيانَ
لهواً، مهرجاناً
وعلت صيحة آهْ
وتهادى شاعر المملوكِ
وجهاً من وجوه كُوّرتْ
دون جباهْ
كلّ وجه نبتت فيه
وجوه طيّعهْ
ما أحست غضبةً ثارت وغصّت
في هزيج الأقنعهْ

* * *

شاعرُ العصرِ
يصوغ الشعرَ
ترفيهاً يغنّي عبر تمويه الشفاهْ
يحتفي بالرصف والترصيعِ
في «بيت» خوى من ساكنِهْ

ويصلّي باسم واليهِ
ويحشو ربّه الأكبرَ
حشواً فارغاً في باطنِهْ

أما الرفيقة، صديقة الرعد الجريح التي أحبّته، فقد ارتضت الزواج بغيره ابتغاء ليسر العيش. لكن هذه الرفيقة وإن لم تصل إلى ما وصل إليه الرعد الجريح من صفاء وتجرد وعفة، فقد ظلت متميزة عن المملوك وشاعِره في كونها لم تخسر ذاتها الصادقة تماماً فعاشت صراعاً نفسياً عنيفاً وظلّت ممزّقة بين اختيارها الخاطىء ووعيها الحادّ بخطأ الاختيار وتوقها المتجدّد إلى الرعد الجريح. يقول على لسان الرفيقة:

طالت الدربُ
وطالت سكرة الجوعِ
وأفنت شهوتي للزادِ
أفنت جسدي
وخطى تمضي وتمضي
في ضياع أبدي
كيف لي أن أجتلي
ما كنت في حال السرى
هل تحوّلت إلى طيفٍ
يرى ما لا يُرى؟
ومضات ألهبت عينيّ
واجتاحت كياني
صهرت لفظاً، حروفاً، ومعاني
وتجــلّت
جبهة سمراء في وهج الذرى
جبهة الرعد
تجلّت ملء عيني ويدي
وتمشت في خلايا جسدي
نشوةُ الأرض التي
رنّحها رعدُ الربيعْ

وأما الرفيق الذي يحاول أن يعزّي أمّ الشهيد بموت ابنها، بمنطق الشعارات والكليشيهات الفارغة، فإن الأم، وهي رمز معادل لرمز الرعد الجريح، في صدقها وعفويتها وفي جرأتها على التفوّه بالكلمة البكر المعبّرة، تسمّيه منافقاً. إنه العقائدي المتلهّي بالعبارات الجوفاء عن الفعل الحقيقي، يستغلّ الاستشهاد والفداء لترديد ما حفظ من شعارات. لذلك فالأم التي تواجهه بمنطق مناقض للمنطق الذي يستغلّ، تقف موقف الخالق والمبدع في تغييرها الملتحم بعاطفة حقيقيّة ترفض المراوغة والركون إلى النفاق فتصرخ في جنازة ابنها:

ليس عرساً وعريساً
ولدي ليس المسيحْ

وحين يعزّيها الرفيق بقوله: أنت أمّ، أنت أمّ للرفاق»، تواجهه:
وحده ضيّعته، ضيّعت وحدي
درّة الكونِ
وما يجدي ويجدي:
«أنتِ أمٌّ أنتِ أمٌّ للرفاق»
كان يا ما كانَ،
والتعزية الحرّى لها في كبدي
طعمُ النفاقْ

إذن لم تكن الرؤية التي قدّمها حاوي رؤية أحدية مبسّطة للواقع والحضارة، تقفز بعشوائية ساذجة من السلبيّ إلى الإيجابيّ، من صور السواد إلى اللهب الأبيض، ومن الجمود إلى الحيويّة، ومن الجدب إلى اليناع. بل يلحظ الناقد في عمله وجود قوّتين متجاذبتين تتناوبان إيقاع شعره بين امتداد وانحسار. لكن ذلك الصراع الجدليّ يؤدّي في قصائده إلى تنامٍ جدليّ متجاوز: يصطرع السلبيّ والإيجابيّ، ويصطرع الجدب والخصب، ويصطرع الموت والحياة، فيتدخّل الوعي الإنسانيّ، والوعي الرمزيّ الفنيّ ليبدع بالفن نقيض ما هو سائد في الواقع. لكن هذه الصور الإبداعية لا تنفي صور الواقع ولا تلغيه، بل يؤدّي وجودهما معاً وتفاعلهما معاً إلى خلق الحسّ بالتجاوز الذي يولده العمل الفنيّ. لكن العالم الفني الذي يخلقه الشاعر يساير الواقع في كونه موازياً في بنيته الجدلية الصراعيّة لبنية الواقع، وهو بتوازيه معه لا يتقاطع معه ولا يعكسه وفي الوقت نفسه لا يغترب عنه.

كانت «الرعد الجريح» منطلق التعبير عن صورة البطل المخلّص فجاءت «رسالة الغفران - من صالح إلى ثمود» لتكمّل الصورة وتكشف أعماقها وأمداءها. وقد تميّزت هذه القصيدة الكبيرة بصهرها الواقع والتراث في بنية فنّية محدثة ضمت المستويات الذاتية والقوميّة والإنسانية في صيغة رمزية أسطورية بلغت بالقصيدة العربية الحديثة أعلى ذرى التعبير الفني.

يعود حاوي إلى **القرآن** فيستلهم منه أمثولة النبيّ صالح الذي بعثه الله إلى ثمود ليدعوهم إلى الإيمان فيخلصوا، فأعلنوا المعصية ورفضوا التوبة. وأنذرهم صالح فلم يمتثلوا، فأنزل الله لعنته عليهم ونجّى صالحاً والذين آمنوا. كما استلهم بيت المتنبيّ: «أنا في أمّة - تداركها الله - غريب كصالح في ثمود»، الذي قيل إن أبا الطيب لقُب بعده بالمتنبيّ. فوحّد بذلك بين غربة النبيّ في قومه وغربة الشاعر في عصره. وفي بيت المتنبيّ يشفق الله على الأمة ويتداركها برحمته لأنها أمة ما زالت قادرة على إنجاب الأنبياء الأبطال. وتعود بنا تسمية القصيدة برسالة الغفران إلى **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعرّي الذي التفت بصورة خاصّة إلى نبوة المتنبيّ وأعطاها تفسيراً نقدياً بالغ الأهميّة والخطورة حين سمّى شرحه لديوان المتنبي بـ **معجز أحمد**، رافعاً الشعر، لأول مرة في

تاريخ النقد الأدبي العربي، إلى مرتبة الإعجاز. غير أن «حاوي» لا يذكر صالحاً وثمود إلا في عنوان القصيدة. فليس البطل في القصيدة هو النبيّ صالح وحده بل نموذج النبيّ البطل المغترب الذي تمثّل في تاريخ الحضارة الإنسانية في صيغ متعدّدة ومتنوعة.

تبدأ القصيدة بمباركة رحم الأم البتول التي وَلدت البطل على ظهر الفرس، فولد فارساً. فيكون البطل، في أحد تجلّياته، هو المسيح المخلّص الذي ولد من غذراء، وآدمُ ما قبل السقوط الذي ولد في الأرض العذراء. فيبارك الشاعر الأرض التي تنجب الأبطال المخلّصين. ويصوّر مطلعُ القصيدة الخليقة في لحظة صوفية ليست بما هي عود إلى الله، بل حالة ما قبل الانفصال في الجنة حين كان الله والإنسان متعايشين في مشاهدة مستمّرة وحوار متّصل. فيتحقّق الإنسان ـ الإله في لحظة البراءة الأولى حين كان نغماً كونياً ـ وطفلاً ـ جوهراً لم يلبسْ قناعاً ولا أحسّ بحجاب يفصل بينه وبين مبدأ وجوده. ويستمدّ البطل قوّته من نار الشهب الأزليّة ـ الأبدية فتكون قوّته غير مرتبطة بزمان لأنها تسبق الزمان وتعلو عليه. وتستحيل الشهب كلمة مقدّسة وخالدة خلود الشهب هي المسيح واللوح المحفوظ والوصايا العشر والقرآن، وهي تنويعات على نموذج البطل المخلّص. وتكون الشهب منبعاً للسيف والكلمة اللذين يوحّد الشاعر بذلك بينهما. وتتحوّل الكلمة برقاً هو توأم الرعد، فيكون البطل استمراراً واكتمالاً لصورة البرق والرعد المخصبين اللذين ظهرا في قصائده السابقة. وتصهر البروقُ الكون في نارها، ويتمثل الكون جوهراً زالت عنه الحجب الخارجية. وتنتهي التحوّلات الكونية إلى وردة حمراء، رمز الحب والوصال، تزيح أسباب الظلام وتبعث الكون من جديد وتكون خلاصة تلك الرموز، تصهرها وتنطوي عليها، لأن التحوّلات والولادة والانبعاث تتمّ بالحب والاتصال فيتحقّق الصفاء المطلق؛ يقول:

وتباركت رحم التي ولدَتْ
على ظهر الخيولْ
ـ ولدت وما برحت بتولْ ـ
بطلاً يروّي سيفَه
لـهب الشهابْ
من منبع الشهب التي انطبعت
حروفاً في الكتابْ
ومضت بروقاً أحرقتْ
عن جوهر الكون الحجابْ
صهرت مدارات النجومْ
وتفتّحت عن وردة حمراء
تلتهم الغياهب والغيومْ

ويتجسّد البطل المخلّص ذاتا صغرى تنطوي على يابسة وشواطىء وتحمل في أعماقها كنه الكون وجوهره، ويكون رمزاً للفوارس جميعاً: هم صفوة أبنائه وهم معاصروه على مدى الأزمان، لأنهم يلتقون معاً في البطولة والرسالة لا في الزمن. فيغدو الزمن بأسره لحظة يلتقي فيها الأبطال على مدى التاريخ. ويكون البطل نموذجاً أصلياً واحداً في جوهره يتجسّد في صور تختلف في ظاهرها وتنطوي على حقيقة رمزية واحدة؛ يقول:

والموج يهزج في شواطىء نفسه
زهواً لزهو صحابه
تيهاً لتيه
لكنه لا يدّعي غير الفوارسِ
صفوة من صلبهِ
عبر الزمان مجايليهْ

ويشهر البطل سيفه فيشرق ويلتهب، فيكون السيف معادلاً للشمس ـ الإله، مبدأ الخصب، لأن السيف علّة الانتصار على أسباب الظلام المتمثّلة في التنّين الغاصب الذي منع الماء عن ريّ الأرض فحالت يبابا. ويقتل البطلُ التنينَ وتعود الأرض جنة خضراء هي انعكاس للخضر الذي أعاد إليها الحياة. ويكون البطل هو المسيح، رسول المحبة الذي لم تمنعه ينابيع المحبة المنبثقة من عينيه أن يثور ويغضب حين شاهد الصيارفة والتجّار يبيعون ويشترون في الهيكل، فضربهم بالسوط وطردهم وألقى لعنته عليهم، وقال: «ما جئت لألقي سلاماً بل سيفاً». ويكون البطل هو محمد، النبي العربي الذي قال: «إن الجنة تحت ظلال السيوف»، ورفض أن يتخلّى عن دعوته فصمد في وجه أعدائه وحاربهم إلى أن تمّ له النصر، وكان يقول: «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه». وتتمّ المعادلة بين هجرة النبيّ العربي والمؤمنين من مكة إلى المدينة وهجرة الفلسطينيين عن ديارهم، فتكون الهجرة الفلسطينية تصويراً لمرحلة تاريخية لا بد أن تنتهي بالعودة، كما عاد النبي العربي وصحبه إلى البلد الأمين مكة. إن بطولة النبيّ العربي كانت فاتحة عهد ومولد حضارة، كما أن انبعاث البطل العربيّ بعد موت طويل هو منطلق عهد جديد وتحقيق لانبعاث الأمة وإبداع للحضارة من جديد. ولا يقصد الشاعر أن بطل الانبعاث العربيّ هو إحياء لشخصيتي المسيح ومحمد وتثبيت للدعوتين، وإنما أنه معادل لهما في إخلاصه وبطولته ونبوءته وفدائه. وتكون عودته فعل بطولة لأنها تتمّ بالسيف، صنوِ الشمس ومبدأ الخصب وعلّة الانبعاث. وكما تغلّب النبيّ العربي على أعدائه ولم تستطع متاهة الصحراء أن تعصمهم، يتغلّب البطل العربي المنبعث على العدوّ الصهيوني ولا بد أن تتحقق العودة؛ يقول:

السيف أشرق والتهَبْ
وأضاء في عينيهِ
ينبوعُ المحبّة والغضبْ
بطل يخلّي النيّرينِ
لـمن وهـبْ
وغداً تطيبُ الجنّة الخضراءُ
في شمس تسيل على الشفارْ
ما أشرقت يوما
عـلى الـشعراءِ

في «حلم النهار مدى النهار»
مـا خلّفـت
غيرَ النحاس وسمرة الصحراءِ
في بطل مهاجرْ
غيرَ اليقين يسيل نبعاً صافياً
لمهـاجـريـنْ
يمتدُ في المنفى ظلال غمامةٍ
زيتاً ومصباحاً
دلـيل الـعائدينْ
عاد الأمين مكرّماً تحدو به
خـيلٌ كريمـةْ
يمناه تخلع نعته
نعتاً على أرض مكرّمةٍ
على بلد أمينْ
ومتاهة الصحراء
ما عصمت غريمَهْ

لكن هـذا البطل كـان رمزاً لفئـة من الأبـطال في الأمـة اختـاروا النضـال طريقـاً صعبة وارتضـوا حياة الكفـاف الشريفة ولم يتحـوّلوا عبيداً للذهب ولم يكتفوا بسيف مرصّع صنع ليعرضَ زخرفاً وزينـة. وليس عبـد الفلس سوى خصيّ، هـو رمزيـاً، الملك الصيّاد العـاجز الـذي ينسحب عجزه عـلى أرضـه، فتغـدو يبـاباً. ويكـون البقـاء الفكري والعقائدي علةً من علل الموت الحضـاري، وصورةً يتجـلى فيها ذلك المـوت. ويتبدّى مـوت الخصيّ ـ التاجـر في تجاهله صـور الجرائم المتمثّلة في أطفال وأمهات ينزفون الدماء بدون أن يحسّ ألماً. ولا تشتعـل في صدر هـذا الميت نقمةٌ عـلى عدوّ استبـاح أرضه لأنـه منشغل بنفسه وبمـاله بعـد أن باع مبـدأه وروحه. ولا يـكـون حصاد عمره سوى حفـرة سوداء هي جحيم أبـديّ، وصحـراء لن تعـرف ربيعاً، وخرابٌ كلّيّ لا تظهـر منه حتى آثـار القبر. فلا يشكّل المـال الذي جمعه الخصيّ ـ التاجر ربحاً بل خسـارة لا تعوّض «لأنـه ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»؛ يقول:

يا من خصاك الفلسُ،
هل عوّضت بالشحم المرفّهِ
عن حماك المستباحْ؟
لـن تستطيـعْ
عبثاً تشيح عن الدماءِ
تفور من وجه الصبيةِ والرضيعْ
وحصـاد عمـركَ
حفرة سوداء يلعنها الربيعْ
قـبر تحـلّ عليـه
صـاعقة العُقابْ
قبر تحومُ عليه غِربانٌ
ويمسحه الخرابْ
قبـر يضيـعْ

لـن تستطيـعْ
عبثاً تشيح عن الدماءِ
تفور من وجه الصبيّة والرضيعْ

ويقف النبيّ البطل ليبارك الذين يستحقّون الخلاص في أمّته فـلا تحـلُّ عليهم لعنةُ الموت والخراب. وكـما يبارك المسيح المعذّبين في الأرض: «طـوباكم أيّهـا المساكـين لأن لكم مـلكوت الله. طـوباكم أيّها الجياع الآن لأنكم تشبعـون. طوبـاكم أيّها البـاكون الآن لأنكم ستضحكون»، يبارك البطل المخلّص أولئك الـذين اختاروا الـطريق الصعبة: حياة الكفاف وسبيلَ النضـال ولم يبع الـواحدُ فيهم مبـدأه وعقيـدته وحيـاته. فكـان هؤلاء المباركـون نقيض الخصيّ ـ التاجـر الذي حلّت عليه اللعنة وكان الموتُ الكليُّ نصيبَـه. ويكون أول من يشملهم البـطل ـ المخلّص ببركتـه هم الفلسطينيـون، أبناءُ الحسرة والألم، الذين عاشوا في المنفى كأيّ شيء مهمل مطروح، لكن نبض الحياة ظل مضمراً في عروقهم يسري من جيـل إلى جيل، ويتجسّـد في الأطفال الفلسطينيين الذين اكتشفوا بحدسهم طعم الوطن فتجلّى الوطن الفلسطيني في ضمير كل منهم رؤيا أعمق صدقاً وأكثر تـوهّجاً من الواقع، فعاشوا ـ رغم المنفى ـ في الوطن، لأن كل طفل منهم يعـرف بحدسـه قريتـه أو مدينتـه، بكل أزقّتهـا وبيوتهـا وأشجارهـا وأحجارها، ويحسّ هواءها يغسل رئتيه وينفخ فيه شعلة الحياة، فلا تعود عكا ويافا وبيت لحم والخليل أسماءً يحفظها طفل وُلد وتـربّى في المنفى ويبحث عنها في خريطة قديمة، بل حقيقةً داخلية متجسّـدة في أعماقه يعرف الطريق إليها ولا يفقد نفسه في أزقّتها، لذلك يجرؤ على المسير إليها فدائياً يبتغي بالموت تحقيق الحياة. ويبارك البطل المخلّص الثأر الـذي يشتعل في قلوب الصغار فيحيل الطفل مارداً جباراً وبطلاً أسطورياً يحقّق الخـوارق ويجتاز المستحيـل. ويستحيلون سيلاً دافقـاً يعيـد الحيـاة إلى الأرض اليبـاب، وخضـراً يصـارع التنّـين الغـاشم ويصرعـه. لكنّ موت عنصر الشرّ مـوتٌ آني تتبعه عـودة تحتّم تجدّد البـطل بعد كـلّ موت، وتقتضي صراعـاً مستمراً أبـدياً مـع الثعلب ـ التنّين الذي تكرّس طاغية يختال منتشياً مرحاً في أرض الفوارس؛ يقول:

طوبى لمن ولدتهم الحسراتُ
في المنفى الذي يمتدُ خلف السورِ
أوساخاً ورائحة وخيمهْ
طوبى لأطفال تجلّت في يقين الحسِّ
أسماءُ الديارِ لهم ديارْ
طوبى لثارات تولّد في صغار الحيِّ
أعمدةً كبارْ،
وجراح قتلاهم حناجِرْ
وعيون قتلاهم خناجِرْ
تنسلُ في أعضائهمْ
عقداً من الحيّاتِ
تكتنز اللهيبْ
ترمي بهم سيلاً

يفجّر جوف تنّين غريبْ
الثعلب الأبديّ
في أرض الفوارس
ينتشي مرحاً وطاغية رهيبْ

ويواصل البطل نضاله، ويعبرُ محنة الموت فيتخطّاها وينتصر عليها فينطوي الغروب وتشرق الشمس وينبعث الوجود بعد موات. لكن هذا البطل الميت المنبعث ليس مسيحاً مترفعاً عن نقائص البشر وإن كان معادلاً للمسيح في موته وانبعاثه وعفافه وإخلاصه. لذلك كان بطلاً مأساوياً يعيش ملحمة صراع بين الضعف الإنساني المنطبع في ذاته وبين قابلية التوق إلى الكمال والبطولة الخارقة. فلم يكن الصحو الذي يتميز به - على صلابته - صحواً خالصاً، بل كان مشوباً بضباب فاحم، يكتنفه الهول وتتراكم فيه أكداس الظلام. من هنا كان شخصية إنسانية مكتملة تتخطّى في صدقها الصورة البسيطة للإلّه النمط الذي يفتقد الشخصية المعقدة القائمة على التعارض والتنافر والصراع. وتتجسّد مأساة الصراع في وعي البطل فيجلس إلى نفسه في سكون الليل يحاسبها ويصفّيها مما علق بها فيقتل الذات الخاطئة وتُبعث الذات الطاهرة بكراً بريئة طفلة بعد أن تتعمد في لهيب الحساب الداخلي. فيكون الصراع الأساسي الذي يخوضه البطل صراعاً مستمراً مع الذات يصفّيها ويبدعها من جديد، ويكون الصراع الخارجي مكمّلاً للصراع الأول ومتزامناً معه، لا يوجد الواحد منهما بدون وجود الآخر. ولا يكون البطل مثالاً يهبط من السماء بل يكون إنساناً متفوّقاً يرتفع بقدرته الذاتية الجبارة إلى مصافّ الآلهة؛ يقول:

وعجبت للبطل المغامرْ
يمضي ويعبر موتَهُ
والعزم يشمخ في الجبينْ
وبخطوة الأسد الذي يطوي
الغروب وينطوي
ويلفّه حلك العرينْ
أيظلّ ينبت في صلابة صحوهِ
هول، ضباب فاحمٌ
ليل يفور من المغاورْ
في الليل ينحلّ الضميرُ
إلى ضمائرْ!
صمت ثقيلٌ
والزوايا همس ألْسنةٍ
عقارب محرقةْ
أخفى من الرؤيا التي تأتي
مجسّدة وترحل
والمداخل مغلقةْ

ويواصل البطل محاسبة ذاته: لقد نذر نفسه للمغامرة والنضال فاختار السيف معشوقاً لأنه رأى فيه صورة ذاته فكان السيف شمساً تزيح الظلام وتبدع الفجر الجديد. واختار الكلمة معشوقة يشتهي وصالها ويذوب في لهيبها، وضحّى بالمرأة العاشقة في سبيلهما. فيوحّد البطلُ بين الكلمة والسيف ويعود إلى منطق القصيدة حيث عدّ الشهب منبعاً لحقيقة واحدة ذات وجهين: السيف والكلمة. ويتم عبر الزمن اتحاد بين شخصية هذا البطل - الشاعر وشخصية أبي الطيّب المتنبي، الشاعر المغامر الذي عاش في قومه غربة صالح في ثمود، واختار السيف والكلمة وجهين لحقيقة واحدة، واتخذ المرأة محطّة يستريح إليها لحظات يواصل بعدها المسيرة، وأداة يلهو بها ويمضي:

وللخود مني ساعة ثم بيننا	فلاة إلى غير اللقاء تجابُ
تركنا لأطراف القنا كلَّ شهوة	فليس لنا إلّا بهنّ لِعابُ

لكنّ هذا البطل يمتاز عن أبي الطيّب بأنه ركن إلى نفسه يحاسبها واجتاز لهيب الاعتراف وأقرّ بالندم والتوبة وأحسّ أن ذاته لم تكتمل بالصراع والنضال، وأنه أضاع وجهاً من وجوه التجربة الإنسانية لا يقلّ أهمّية عما اكتسب، وهو الحبّ الذي به يتخطّى الإنسان ذاته الصغرى ويبلغ المطلق ويفنى فيه؛ يقول:

هل كنتَ غير مغامرٍ
يُغضي عن الحبّ الطريِّ
ويشتهي شرر السيوفْ
هل كنتَ غير مغامرٍ
يغفى عن الحب الطريِّ
ويشتهي لهب الحروفْ؟
تحتلّ أجساماً
وتنبض بالدم الريّانِ
والعصب الرهيفْ

ويولد البطل من جديد في معموديّة اللهب، فتخلقه الشمس إنساناً جديداً بعد أن تصهر ذاته الخاطئة التائقة إلى الخلاص. وينزاح الصراع الداخلي في ضميره، وينطوي الضباب الفاحم ويحلّ صحو خالص وعميق، وتصل الذات إلى مصالحة ذاتها ويحلّ الخلاص. وقد استطاع البطل أن يتعالى على ضعفه الإنساني وأن يتخطى ذاته بالبطولة والاعتراف، وأن يحطم أدعياء النضال المراوغين والجبناء. وتحوّل البطل ذاتاً كبرى تلتهب النجوم في عروقه دماً يذيب أهوال الظلام. ويقف البطل أمام ذاته في الحساب الأخير خالقاً ومخلوقاً، يتحمّل وحده مسؤولية ما فعل ويفعل، فليس من إلّه يحاسب ويغفر ويعاقب: إن الجنة والنار في داخل كل إنسان. لذلك يغفر البطل لنفسه بعد حساب عسير: لقد أكل الثمرة المحرّمة وسقط إلى عالم الكون والفساد، فكان إنساناً غريباً يعيش ملحمة الصراع الداخلي والخارجي. وقد صفّى الصراع ذاته فتفوّق على ذاته، وارتفع إلى مصافّ الأولياء الأبطال، فكان وليّ الشمس، علّة الانبعاث؛ وحقّق بالانبعاث حياة أبدية في جنّة تنبع خمراً وتظلّلها الكروم. لكن هذا الفادي ليس إلهاً تجسّد بل هو إنسان متفوقاً تألّه واحتلّ مكان الإلّه الميت. وتتحقّق الحياة في الجنة أعياداً مستمرة لا يُسمع فيها سوى التهليل والمباركة؛ يقول:

الشمس تغسل

ما تعقّد في ضميركَ من دخانْ
تطوي ضباباً فاحماً
وتزيحه عن أرجوانْ
وكفاكَ ما أنبتَّ
من وهج الخناجرِ
بين أجفان المراوغ والجبانْ
وكفاك ما كنزت ضلوعُكَ
عبر ليل الهولِ
من شرر النجومْ
إغفر لنفسكَ يا وليَّ الشمسِ
ما رويّت من ثمرٍ
يشفّ عن السمومْ
وبلوت من ثمر يشفّ عن السمومْ
هلِّل وبارك واغترِفْ
خمراً شعاعاً
من ثريّات تجوهرُ
في الكرومْ

وتنتهي القصيدة بالغفران والخلاص للأبطال الذين عَبَر كل واحد منهم موته وتخطى ذاته وحقّق تفوّقاً خوّله احتلال مكانة الخالق والمبدع. أما الأدعياء والمنافقون والتجّار فقد حلّت عليهم اللعنة واكتسب صالح وصحبُه الخلاص. وقد أكّدت «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» الرؤيا التي انبثقت في «الرعد الجريح»: لقد عاد البطل منتصراً في جولته هذه مع التنّين فقتله وأعاد الخصب إلى الأرض اليباب. غير أن الصراع لم ينته: إنه صراع أبديّ، يعود التنّين الغاصب فيعيش البطل موتاً وانبعاثاً مستمرّين. ولا بد لدورة التاريخ أن تحقّق الانبعاث الأصيل، ولا بد للصراع أن يستمر.

إن قصيدة «رسالة الغفران» علامة مميّزة في تاريخ شعرنا الحديث، فقد جاءت تعبيراً عن تجربة شخصية وقوميّة وحضارية وانطوت على رؤيا نافذة في الطبيعة الإنسانية استناداً إلى تجربة الشاعر الذاتيّة وارتكازاً عليها، وانطلاقاً من إدراك عميق لحقيقة المأزق الحضاريّ الذي تمرّ فيه الأمة العربية. وقد عاد حاوي إلى رموز وأساطير استمدّها من تراثنا، لكنها لم تكن نقلاً ساذجاً، بل كانت تحويلاً وخلقاً جديداً أسبغ عليها ما أراده الشاعر لها من معانٍ جديدةً. فحين استلهم الشاعر شخصيتي المسيح ومحمّد بشكل خاص وأنبياء آخرين مثل إيليا والخضر وصالح، فإن هذه الشخصيات طرحت مضمونها الدينيّ والغيبي في القصيدة واحتفظت بمضمونها الحضاريّ. فلم تكن العودة إلى تلك الشخصيات دعوةً إلى ردّة سلفية دينية أو إلى ما كان يسمى، عند منقلب هذا القرن، عودة إلى الينابيع، بل على العكس من ذلك، فإن حاوي يقدّم صورة الإنسان ـ البطل الذي يعيش صراعاً بين الضعف والقوة وبين التراجع والإقدام، وبين إغراءات الخيانة وصعوبة الإخلاص والاستقامة، وبين الانغماس في الفسق والتوق إلى الحبّ. ويستلهم الشاعر المسيح ومحمداً من حيث هما بطلان أخلصا للمبدأ الذي دعا كل منهما إليه واستطاعا بالاستقامة والتقشّف والإخلاص أن يحقّقا بطولة تؤدّي إلى النصر وتبدع حضارة جديدة. ويرى الشاعر أن تحقيق تلك الصفات في الإنسان العربي المعاصر هو السبيل إلى خلق الأبطال وإبداع النهضة العربيّة المنشودة. لذلك فالمعركة العربيّة الأساسية هي معركة الإنسان العربيّ مع نفسه: هي صراع داخلي يخوضه الإنسان العربيّ ضدّ رواسب التخلّف القائمة في ذاته والمنعكسة على حياته الثقافية والسياسية والاجتماعية. وهذه أشدّ المعارك وأكثرها ضراوة، لأنها قتل للذات القديمة المتحجّرة منذ مئات السنين وخلق لإنسان جديد هو وحده القادر على الانتصار على الاستعمار والصهيونية وتحقيق النهضة الحضارية.

لقد أكّد خليل حاوي في تجربته الشعرية أهمية دور الشاعر الحديث في عصره، بما هو ضمير الأمة ووعيُها المتوهّج. وقد كان على الشاعر الحديث في هذا العصر أن يتبنّى القضايا الكبرى في وطنه ويحمل هموم أمّته حتى يعيد للشعر دوره الكبير في الحضارة الإنسانية وينفي عنه صفات التلهّي بالأمور التافهة والجمالية الفارغة والمشكلات الذاتيّة الرومنطيقية. وقد وصلت التجربة الشعرية العربية المعاصرة مع خليل حاوي إلى الحداثة الحقيقية وأعاد بالروائع الشعرية التي أبدعها للشاعر العربي الدور الذي عرف به في تراثنا الحضاري.

تونس

الخفّة والثقل...

تأليف: ميلان كونديرا
ترجمة: د. عفيف دمشقية

— ١ —

فكرة الرجوع الأبديّ فكرةٌ غامضة، وقد أوقع بها نيتشة كثيراً من الفلاسفة في الحَرَج: التفكير في أنه سيأتي يوم يتكرّر فيه كل شيء، كما كنّا قد عشناه، بل إنّه سيتكرّر هذا التكرار كذلك إلى ما لا نهاية! فما الذي تعنيه هذه الخُرافة المجنونة؟.

تؤكّد خُرافة الرجوع الأبديّ، بالنفي، أن الحياة التي تختفي مرّة واحدة وأخيرة، الحياة التي لا تعود قطّ، شبيهة بِطَيْف، وأنها بلا وزن، وأنها ميّتة سلفاً، وأنها وإنْ كانت فظيعة أو جميلة أو رائعة فإن تلك الفظاعة وذاك الجمال وهذه الروعة لا تعني شيئاً. إنه لا ينبغي الاعتداد بها أكثر من الاعتداد بحرب بين مملكتين إفريقيتين من القرن الرابع عشر، حرب لم تغيّر شيئاً من وجه العالم على الرغم من أن ثلاثمئة ألف «أسْوَد» لَقُوا فيها حتفهم وسط آلام تعزّ على الوصف.

فهل يتغيّر شيء في الحرب بين مملكتين إفريقيتين من القرن الرابع عشر لو أنها تكرّرت مرّات لا يُحصى عددها في عملية الرجوع الأبديّ؟.

أجل: سوف تصبح كتلة تنتصب وتدوم طويلاً، وستكون بَلاهَتُها بلا هوادة.

ولو أنه كان لزاماً أن تتكرّر الثورة الفرنسية إلى الأبد لغدا نتاج المؤرّخين الفرنسيين أقلّ زهواً بـ «روبسپيير». بيد أنه لمّا كان هذا النتاج يتحدّث عن شيء لن يعود فإن السنوات الدامية ليست سوى كلمات ونظريات ومناقشات، وإنها لأخفّ وزناً، من زُغابة، وهي لا تُخيف. وهناك فرق لا نهائي بين «روبسپيير» لم يظهر سوى مرةٍ في التاريخ و«روبسپيير» يعود أبداً لقطع رؤوس الفرنسيين.

فَلْنَقُلْ إذن إن فكرة الرجوع الأبديّ تمثّل منظوراً تبدو لنا الأشياء منه كما نعرفها: تبدو لنا من غير الظرف المخفف الخاصّ بزوالها. والحقّ أن هذا **الظرف** المخفِّف يمنعنا من إصدار حُكمٍ ما. فهل بالإمكان الحُكم على ما هو عابر؟ إن سُحُبَ الغروب الملوّنة بلون البرتقال تُنير كل شيء بسِحْر الحنين؛ حتى المِقصلة.

إنّه لم يمض وقت طويل على اليوم الذي باغتني فيه شعور لا يُصدَّق: فقد تأثّرت وأنا أتصفّح كتاباً عن «هتلر» أمام بعضٍ من صوره؛ لقد ذكّرتني بأيام صباي؛ فقد عشتها في أثناء الحرب؛ إن كثيراً من أفراد أسرتي قَضَوْا في معسكرات الاعتقال النازية؛ ولكنْ ما يكون موتهم بإزاء هذه الصورة الفوتوغرافية لـ «هتلر» وقد ذكّرتني بزمن انقضى من حياتي، زمن لن يعود أبداً».

إن هذه المصالحة مع «هتلر» تفضح الانحراف الخُلُقي العميق الملازم لعالَم مبنيّ أساساً على عدم وجود الرجوع، لأن كل شيء في هذا العالم مغفور مُقدَّماً، وعليه فإن كلّ شيء **مسموح به بوقاحة** وبذاءة.

— ٢ —

إذا كانت كلّ ثانية من حياتنا ينبغي أن تتكرّر عدداً لانهائياً من المرّات فإننا مسمَّرون بالأَبَد تسمُّر يسوع المسيح بالصليب. هذه الفكرة فظيعة. ففي عالم الرجوع الأبديّ تحمل كل حركة ثِقْل مسؤولية فادِحة. وهذا ما جعل «نيتشه» يقول إن فكرة الرجوع الأبديّ أثقلُ عبءٍ.

وإذا كان الرجوع الأبديّ أثقلَ عبءٍ أمكن أن تبدوَ حَيَواتُنا، على لوحة القعر هذه، بكلّ روعة خِفّتها.

ولكنْ، أيكون الثِقْلُ فظيعاً حقاً والخِفّةُ جميلة؟.

إنّ أثقل عبءٍ، يسحقنا، يجعلنا نرزح تحته، يُلصقنا بالأرض. غير أن المرأة في شِعر الغزل على مرّ العصور ترغب في تلقّي عبء جسد الذَكَر. وعليه فإن أثقل عبء هو في الوقت نفسه صورة عن أكبر إنجازٍ حيويّ. وبقدر ما يكون العبء أفدح تكون حياتنا أقرب إلى الأرض وأكثر واقعيةً وصِدقاً.

وبالمقابل فإن غياب العبء غياباً تامّاً يجعل الكائن البشري أخفّ من الهواء، يجعله يطير، يجعله يبتعد عن الأرض، عن الكائن الأرضي، يجعله واقعياً بنصفه فقط ويجعل حركاته حرّةً بقدر ما هي خاليةٌ من كلّ معنى.

---

(١) تصدر هذا الشهر عن «دار الآداب» ببيروت.

فما الذي يختاره إذن؟ الثِقْل أم الخِفّة؟.

ذلكم هو السؤال الذي طرحه «پارمنيد» في القرن الرابع قبل الميلاد. ففي رأيه أن الكون مقسّم إلى أزواج من المتضادّات: النور - الظُلمة؛ الصفيق - الرقيق؛ الحَرُّ - البَرْد؛ الكائن - اللاكائن. وكان يرى أن أحد قُطْبَيِ التضادّ موجب (المنير، الحارّ، الرقيق، الكائن) والآخر سالب. وقد تبدو لنا هذه القسمة إلى موجب وسالب تافهة البساطة. إلا في حالة واحدة: أيّها الموجب، الثِقْل أم الخِفّة؟.

كان «پارمنيد» يجيب: الخفيف موجب والثقيل سالب. فهل كان على حقّ أم لا؟ تلك هي المسألة. شيء واحد مؤكّد. إن التضادّ (ثقيل - خفيف) أكثرُ التضادّات غموضاً ولَبْساً.

- ٣ -

منذ سنوات طويلة وأنا أفكّر في «توماس». بيد أني رأيته بوضوح للمرّة الأولى على هَدْيِ هذه التأمُّلات. رأيته واقفاً في نافذة من نوافذ شقّته وعيناه محدِّقتان من جانب الفِناء الآخر في جدار المبنى المقابل، ولم يكن يدري ما ينبغي عليه عمله.

كان قد تعرّف قبل حوالي ثلاثة أسابيع بـ «تيريزا» في مدينة صغيرة من مدن بوهيميا. وقضيا معاً ساعة على وجه التقريب. فقد صحبته إلى المحطّة وانتظرت إلى جانبه حتى اللحظة التي صعد فيها إلى القطار. وبعد عشرة أيام جاءت لرؤيته في پراغ. وتضاجعا في اليوم نفسه. وفي الليل انتابتها حُمّى وأمضت عنده أسبوعاً كاملاً تعاني من نَزْلة.

لقد شعر حينئذٍ بحبّ لا يدري كنهه لهذه الفتاة التي كانت شبه مجهولة منه. وخُيِّل إليه أنها طفل أُودِع سلّة مَطْلِيّة **بالقَطِران** وقد تُركت فوق مياه نهر لكي يلتقطها على حافّة سريره.

ظلّت عنده أسبوعاً ثم عادت وقد أبلّت إلى المدينة التي تقطنها على بُعْد مئتي كيلومتر من پراغ. وهاهنا تقوم اللحظة التي تحدّثت عنها، وفي هذا المكان أرى مِفتاح حياة «توماس»: إنه واقف في النافذة وعيناه تحدِّقان من جانب الفِناء الآخر في جدار المبنى المقابل، وهو يفكّر:

هل ينبغي أن يعرِض عليها المجيء للإقامة في پراغ؟ إن هذه المسؤولية لَتُخيفه. فلو دعاها إلى بيته الآن لجاءت تنضمّ إليه لتمنحه حياتها برمّتها.

أم ينبغي العدول عن ذلك؟ ستظلّ «تيريزا» في هذه الحال ساقية في محل لتقديم البيرة داخل جُحر من جحور الريف، ولن يراها أبداً.

أيريد أن تنضمّ إليه؟ بلى أم لا؟.

إنه ينظر إلى الفِناء وعيناه محدّقتان في الجدار المقابل، وهو يبحث عن جواب.

هوذا يعود، دائماً وأبداً، إلى صورة هذه المرأة المستلقية فوق أريكته؛ وما كانت لتذكّره بأيّ شخص مرّ في حياته السابقة. فلم تكن خليلة ولا حليلة. كانت طفلاً أخرجه من سلّة مَطْلِيّة بالقَطِران وألقاه على حافّة سريره. وكانت قد أغفت. وجثا بالقرب منها. وكانت أنفاسها المحمومة تتسارع، وقد سمع أنيناً خائراً. وألصق وجهه بوجهها وهمس لها في نومها بكلمات مُطَمْئِنة. وما هي إلا برهة حتى خُيِّل إليه أن تنفُّسها بات أهدأ، وأن وجهها أخذ يرتفع بصورة آليّة نحو وجهه. وأحسّ على شفتيها برائحة الحمّى الحِرِّيفة بعض الشيء، واستنشقها وكأنّه يريد التضمُّخ بحميميّة جسدها. وعندها تخيّل أنها كانت عنده منذ سنوات طويلة وأنها في النَزْع الأخير. وفجأة بدا له من المؤكّد أنه لن يعيش بعدها. ولسوف يتمدّد إلى جانبها ليموت معها. وإذ حرّكته هذه الرؤية فقد دسّ وجهه لصق وجهها في الوسادة وظلّ طويلاً على هذا النحو.

إنه الآن واقف في النافذة يستحضر تلك اللحظة. وإذا لم يكن حبّاً ذاك الذي عرّف بنفسه بغتة على ذلك النحو، فما عساه يكون؟.

ولكن، أكان ذلك هو الحبّ؟ لقد لاحظ أنه كان يرغب في الموت إلى جانبها، وكان ذلك الشعور طاغياً بصورة جليّة: كان يراها للمرّة الثانية في حياته! ألم يكن ذلك بالحري ردّ فعل هستيري من رجل أخذ، وقد أدرك في دخيلة نفسه عدم أهليّته للحبّ، يمثّل لنفسه مهزلة الحبّ؟ وفي الوقت عينه كان وعيه الجزئيّ من الخسّة بحيث اختار لمهزلته هذه الساقية الريفية البائسة التي لم تكن تتمتّع عملياً بأيّ نصيب لِوُلُوج حياته!.

كان ينظر إلى جدران الفِناء القذرة ويدرك أنه لا يعلم ما إذا كان الأمر خَبالاً أو حُبّاً.

ولام نفسه - في هذا الموقف الذي كان من الممكن أن يتصرّف فيه رجلٌ حقٌّ على الفور - على تردّده وحرمانه - على هذا النحو - أجملَ لحظات عمره (إنه على ركبتيه أمام فراش المرض الذي ترقد فيه المرأة الشابّة، وهو مقتنع بعجزه عن البقاء حيًّا بعدها) من كلّ معنى.

كان يُثقل على نفسه باللوم، غير أنه خلص إلى القول في سرّه بأنه كان طبيعياً في الواقع ألّا يعرف ما يريد:

لا يستطيع الإنسان قطّ معرفة ما ينبغي عليه أن يريده لأنه لا يملك سوى حياة واحدة، ولا يمكنه مقارنتها قطّ بحَيَوات سابقة، ولا تصحيحها وتعديلها في حَيَوات لاحقة.

هل الأفضل أن يكون مع «تيريزا» أم الأفضل أن يبقى وحيداً؟.
ليس من وسيلة للتحقّق من صلاح أيّ من القرارين نظراً

لانعدام أيّ وجه من وجوه المقارنة. فكلّ شيء عِيشَ للتوّ للمرّة الأولى ومن غير تحضير. كما لو أن مُمَثِّلاً دخل المسرح من غير أن يكون قد راجع دوره على الإطلاق. ولكن ما قيمة الحياة إذا كان أول تكرار للحياة هو الحياة عينها؟ إن هذا هو ما يجعل الحياة شبيهة دائماً بمخطَّط إجمالي. غير أنه حتى عبارة «مخطَّط إجمالي» لبست صحيحة، لأن المخطَّط الإجمالي هو دائماً فاتحة لشيء، تحضير لِلَوحَة، في حين أن المخطَّط الإجمالي الذي هو حياتنا مخطَّطٌ إجماليٌ لِلاشيء، تحضيرٌ من غير لوحة.

وردّد «توماس» بينه وبين نفسه القول الألماني المأثور: إن مرّة واحدة لا تُحْسَبُ، إن مرّة واحدة هي (لم يحصُل قطّ). وعجزُنا عن أن لا نحيا غيرَ حياةٍ واحدةٍ شبيهٌ بعدم حياتنا على الإطلاق.

— ٤ —

غير أنه ذات يوم، وكان يستريح بين عمليّتين، أخبرته ممرّضة أنه مطلوب للردّ على التلفون. وسمع صوت «تيريزا» عبر السمّاعة. كانت تطلبه من المحطّة. وابتهج. كان لسوء الحظّ مشغولاً هذا المساء فلم يَدْعُها إلى منزله إلا لليوم التالي. وما إن وضع السمّاعة حتى لام نفسه على عدم دعوتها للحضور على الفور. فقد كان أمامه بعدُ متّسع من الوقت لإلغاء موعده! وتساءل عمّا ستفعله «تيريزا» في براغ خلال الساعات الست والثلاثين الطويلة الباقية على لقائهما، وساورته رغبة في استقلال سيارته والذهاب للبحث عنها في شوارع المدينة.

وصلت في مساء اليوم التالي. وكانت تحمل حقيبة تتدلّى من كتفها بحزام من الجلد، وقد ألفاها آنق ممّا كانت عليه في المرّة الأخيرة. وكان في يدها كتاب ضخم؛ «أنّا كارينينا» لتولستوي. وكانت تتصرّف تصرّفات مرحة، بل صاخبة بعض الشيء، وتجهد في أن تُظْهِر له أنها إنما مرّت بمحض الصدفة، وبسبب مناسبة خاصّة: كانت في براغ لدواعٍ مهنيّة، وربما (كانت أقوالها مبهمة جدّاً) للبحث عن وظيفة جديدة.

بعد ذلك وجدا أنفسهما ممدَّدين جنباً إلى جنب عاريينْ منهوكينْ فوق الأريكة. وكان الليل قد خيّم. وسألها أين تقيم، وكان يريد إيصالها بالسيارة. وأجابت بنبرة تشي بالحَرَج بأنها ستبحث عن فندق، وأنها أودعت حقيبة متاعها في أمانات المحطّة.

في اليوم السابق فقط كان يخشى أن تحضر إليه مانحة إيّاه حياتها برمّتها لو أنه دعاها للإقامة في بيته في براغ. وها هو ذا الآن يقول لنفسه، وهو يسمعها تخبره بأن حقيبة متاعها مودَعة في الأمانات، إنها قد وضعت حياتها في تلك الحقيبة وأودعتها في المحطّة قبل أن تمنحه إيّاها.

صعد معها إلى السيارة المتوقّفة أمام المبنى، وذهب إلى المحطّة فتسلّم الحقيبة (كانت ضخمة وثقيلة جدّاً) وأخذها إلى منزله بصحبة «تيريزا».

كيف حدث أن قرّر بهذه السرعة في حين كان قد تردّد خلال خمسة عشر يوماً ولم يُرسل إليها حتى بطاقة بريدية؟.

دهش هو نفسه للأمر، فقد كان يتصرّف بعكس مبادئه. فمنذ عشر سنوات، أي عندما طلّق زوجته الأولى، كان قد عاش طلاقه في جوّ من البهجة شبيه بالجوّ الذي يحتفل فيه الآخرون بزواجهم. وقد أدرك يومذاك أنه لم يُخلَق للعيش بقرب امرأة، أيّاً كانت، وأنه لم يكن في مقدوره أن يكون حقاً هو إيّاه إلا عَزَباً. وعليه فقد جهد في ترتيب نظام حياته بدقّة، فلم تستطع أية امرأة أن تحضر للإقامة في منزله وهي تحمل حقيبة متاع. ولم يكن يملك كذلك غير أريكة واحدة. وعلى الرغم من أنّ اتّساع الأريكة كان كافياً فإنه كان يؤكّد لصُوَيْحباته أنه لا يستطيع النوم بجانب شخص آخر على فراش مشترك، وكان يقودهنّ جميعاً إلى منازلهن بعد منتصف الليل. ومن جهة أخرى فإنه عندما بقيت «تيريزا» في بيته في المرّة الأولى مصابة بنزلة، لم ينم إلى جانبها. بل أمضى الليلة الأولى فوق مقعد وثير، وذهب في الليالي التالية إلى المستشفى حيث عيادته مجهّزة بكرسي طويل يستخدمه في أثناء خدمته بالليل.

ومع ذلك فقد نام في هذه المرّة بقربها. وعندما استيقظ في الصباح لاحظ أن «تيريزا» التي كانت لا تزال نائمة، كانت تمسك بيده. أفيكون كلّ منهما قد أمسك بيد الآخر على هذا النحو طوال الليل؟ بدا له ذلك صعب التصديق.

كانت تتنفّس عميقاً في أثناء نومها، وكانت تمسك بيده (بحزم، فلم يكن يتمكّن من الإفلات من ضمّتها) وكانت حقيبة المتاع الثقيلة جدّاً قابعة إلى جانب السرير.

لم يجرؤ على تخليص يده من قبضتها خوفاً من إيقاظها، واستدار بحذر شديد على جنبه ليتمكّن من مراقبتها بشكل أفضل.

ومرّة جديدة قال لنفسه إن «تيريزا» كانت طفلاً وُضع في سلّة مَطْلِيَّة بالقِطران وتُركت تنساب مع مجرى الماء. يا للجسارة في ترك سلّةٍ تضمّ طفلاً تنجرف فوق مياه نهرٍ حانقة! ولو أن ابنة فرعون لم تنتشل من الماء سلّة موسى الصغير لما كان «العهد القديم»، ولا كانت حضارتنا بأسرها! إن في مبتدأ كثير من الأساطير القديمة شخصاً يُنقِذ طفلاً تُرِك لمصيره. ولو لم ينتشل «پوليب» «أوديبَ» الصغير لما كتب «سوفوكليس» أجمل مأساةٍ!.

لم يكن «توماس» يومذاك يعلم أن الاستعارات من الأمور الخطِرة. فليس لأحد أن يتلهّى بالاستعارات. ومن الممكن أن يُولد الحبّ من استعارة واحدة.

— ٥ —

عاش سنتين تقريباً مع زوجته الأولى ورُزق ابناً. وقد عهد القاضي بالطفل في حُكم الطلاق إلى الأم، وحَكَم على «توماس» بأن يدفع لهما ثلث راتبه. وضمِن له في الوقت نفسه إمكان رؤية ولده مرّتين في الشهر.

غير أن الأم كانت تؤجّل الموعد في كل مرّة كان عليه أن يذهب فيها لرؤيته. ولو أنه كان قد نفحهما بهدايا فخمة لتمكّن بالتأكيد من تذليل صعوبة مشاهدته. ولقد فهم أنّ عليه أنْ يدفع للأم ثمن حبّه لابنه، وأن يدفعه سلفاً. وكان يتخيّل نفسه راغباً فيما بعدُ في أن يغرس أفكاره في ذهن ابنه، وهي أفكار مناقضة في كل شيء لأفكار الأمّ. وكان مجرَّد التفكير في ذلك يُجهده. وقرّر ذات يوم من أيام الأحد، وقد منعته الأم في الدقيقة الأخيرة من الخروج مع ابنه، ألا يراه على الإطلاق ما دام حيّاً.

وبعدُ فلماذا عليه التعلُّق بهذا الطفل لا بغيره؟ إنه لم يكن يربطه به شيء غير ليلة لم يلتزم فيها جانب الحذر. ولسوف يحرص كل الحرص على دفع المال، ولكنْ لا يطالبنَّه أحد، باسم عواطف أبوية لا يُدرى كنهها، بأن يقاتل من أجل حقوقه بوصفه أباً!.

بديهي أنه ما من أحد كان مستعداً لقبول مثل هذا التفكير. فحتى أَبَوَا «توماس» لاَمَاه وأعلنا أنه إذا رفض العناية بابنه فسينقطعان هما - أي أَبَوَا «توماس» - أيضاً عن العناية بابنهما. وهكذا ظلاّ يُقيمان مع كَنَّتهما علاقة ودّية تدعو إلى التفاخر، متباهييْن أمام بِطانتهما بسلوكهما المثالي وبحسّهما بالنَصَفَة.

وعليه فقد نجح في وقت قصير في التخلّص من زوجة وابن وأمّ وأب. ولم يبق له من إرث من كلّ ذلك سوى الخوف من النساء. فقد كان يشتهيهنّ ولكنّه كان يخشاهنّ. وكان ينبغي إيجاد تسوية بين الخشية والاشتهاء؛ فكان ما دعاه «الصداقة الشهوانية». وكان يؤكّد لخليلاته أن علاقة خالية من العواطف لا يدّعي فيها أيّ من الشريكين حقوقاً في حياة الآخر وحريته هي وحدها الكفيلة بجلب السعادة لهما كليهما.

ولكي يتيقّن من أن الصداقة الشهوانية لا تخضع أبداً لعدوانيّة الحب فإنه لم يكن يرى كل واحدة من خليلاته الدائمات إلا في آمادٍ متباعدة جدّاً. وكان يرى هذه الطريقة خالصة الكمال، ويمتدحها أمام أصدقائه قائلاً: «ينبغي التقيُّد بالقاعدة الثلاثية. ففي وسع المرء أن يرى المرأة نفسها في آمادٍ متقاربة جدّاً، غير أنه لن يراها عندئذٍ أكثر من ثلاث مرّات. كما في وسعه معاشرتها سنواتٍ طويلة، على أن يترك ثلاثة أسابيع على الأقل تنقضي بين لقاء وآخر».

ولقد أتاح هذا النظام لـ «توماس» إمكان الاحتفاظ بخليلاته الدائمات والحصول في الوقت نفسه على عدد كبير من الخليلات العابرات. بيد أن أمره لم يكن مفهوماً على الدوام. وكانت «سابينا» خير مَنْ يفهمه من بين جميع صديقاته. كانت رسّامة، وكانت تقول له: «أحبّك جدّاً لأنّك نقيض الكيتش[1]. فلو أنك دخلت مملكة الكيتش لكنت مسخاً مريعاً. إذ ما من سيناريو فيلم أميركي أو روسي يمكن أن تكون فيه شيئاً آخر غيرَ حالة مُنَفِّرة».

وعليه فقد كانت «سابينا» هي التي طلب منها مساعدته في إيجاد عمل لـ «تيريزا» في پراغ. وكما تقضي قواعدُ الصداقةِ الشهوانيةِ غيرُ المكتوبة فقد وعدته ببذل ما تستطيع، ولم تلبث بالفعل أن اكتشفت وظيفة في مختبر للصور الفوتوغرافية في مجلة أسبوعية. ولم تكن هذه الوظيفة تتطلّب مزيّة خاصة، بيد أنها رفعت «تيريزا» من وضع الساقية إلى وضع موظّفة صحفية. وقامت «سابينا» بنفسها بتقديمها إلى هيئة التحرير، وعندها قال «توماس» في نفسه إنه لم يسبق له قط أن حظي بأحسن من هذه الصديقة.

— ٦ —

كان العُرف غير المكتوب في الصداقة الشهوانية يستتبع أن يُسْتَبْعَدَ الحبّ من حياة «توماس». ولو أنه خرق هذا الشرط لوجدت خليلاته الأخريات أنفسهنّ سريعاً في وضع أدنى، وَلَثُرْنَ.

وعليه فقد وجد لـ «تيريزا» استوديو استأجره من مستأجِره وكان عليها أن تحمل إليه حقيبة متاعها الثقيلة. وكان يرغب في السهر عليها وحمايتها والتمتّع بحضورها، بيد أنه لم يكن يشعر بأية حاجة إلى تغيير طريقة عيشه. ولم يكن يريد كذلك أن يعلم أحد بأنها تنام في بيته. فالنوم المشترك هو جسم الجريمة في الحب.

لم يكن قطّ لينام في سرير واحد مع النساء الأخريات. وعندما كان يذهب لزيارتهن في منازلهن كان الأمر سهلاً، إذ كان في مكنته العودة حين يشاء. وكان الأمر أكثر حَرَجاً عندما يزرنه في بيته ويكون عليه أن يشرح لهن أنه سوف يصحبهنّ إلى منازلهنّ بعد منتصف الليل لأنه يعاني من الأرق ولا يستطيع النوم بقرب أحد. ولم يكن هذا بعيداً عن الحقيقة، بيد أن السبب الرئيسي كان أسوأ، ولم يكن يجسر على البوح به لصُويحباته: كان يشعر في اللحظة التي تلي المضاجعة برغبة لا تُقاوم في البقاء وحيداً. فقد كان يكره أن يستيقظ ليلاً فيجد نفسه بجانب كائن غريب؛ وإنه لينفر من نهوض الزوجين في الصباح؛ فلم يكن يرغب في أن يسمعه أحد وهو ينظّف أسنانه في الحمّام، ولا كانت حميمية الفطور يشترك في تناوله شخصان لِتُغْرِيَه.

ولذلك فإنه دهش تلك الدهشة عندما استيقظ وكانت «تيريزا» تقبض بقوّة على يده! وأخذ ينظر إليها. ووجد مشقّة في إدراك ما حدث. واستحضر الساعات التي كانت قد مرّت فخُيِّل إليه أنه يستنشق فيها عطر سعادة مجهولة.

---

(١) «الكيتش» كلمة ألمانية يُقصد بها أعمال فنّية أو أدبية رديئة الذوق قد تصل فيها المبالغة إلى حدّ الفُكاهة أو الغرابة. (المترجم).

ومذَّاك كانا كلاهما يبتهجان سلفاً بالنوم المشترك. ويكاد يغريني القول إن الغاية من المضاجعة لم تكن عندهما الغُلمة بل النوم الذي يُعقبها. ولم تكن هي على الأخص تستطيع النوم من غير أن يكون معها. وإذا حدث أن بقيت وحدها في الاستديو (الذي لم يكن فوق ذلك سوى ذريعة) لم تستطع إغماض عينيها طوال الليل. وبين ذراعيه، حتى في ذروة الهياج، كانت تنعس على الدوام. وكان يحكي لها حكاياتٍ يخترعها لأجلها، توافهَ، كلماتٍ مُطَمْئِنةً أو غريبةً يردِّدها في نبرة رتيبة. وكانت هذه الكلمات تتحوَّل في رأس «تيريزا» إلى رؤى مختلفة تقودها إلى الحلم الأوَّل. وكان يملك سُلطان النوم عليها، وكانت تغفو في اللحظة التي يكون قد اختارها.

وعندما كانا ينامان كانت تمسك به كما في الليلة الأولى: تهصر بشدّة معصمه أو إحدى أصابعه أو عَقِبه. وكان عليه عندما يرغب في الابتعاد عنها دون أن يوقظها أن يُعمل الحيلة. فكان يخلِّص إصبعه (معصمه، عَقِبه) من هصرتها، الأمر الذي كان يوقظها دائماً نصف إيقاظة، إذ كانت ترقبه بيقظة حتى في أثناء النوم. ولكي يهدِّىء من روعها فقد كان يُزلق في يدها، بدلاً من معصمه، شيئاً ما (بيجاما مكوَّرة، خُفّاً بيتياً، كتاباً) فتضمّه بقوّة كما لو كان جزءاً من جسده.

وذات يوم، وكان قد أنامها ودخلت الدهليز المؤدِّي إلى بداية السُبات وتستطيع فيه بعدُ الردّ على أسئلته، قال لها: «حسناً! أنا ذاهب الآن». وسألت: «إلى أين؟» فقال بصوت صارم: «أنا خارج». وانتصبت فوق السرير وقالت: «أذهب معك!» قال: «كلا، لا أريد. أنا ذاهب إلى غير رجعة»، وخرج من الغرفة إلى المدخل. ونهضت وتبعته إلى المدخل وهي تطرف بعينيها. لم تكن تلبس غير قميص قصير كانت تحته عارية تماماً. وكان وجهها جامداً، بلا ملامح، بيد أن حركاتها كانت نشطة. وخرج من المدخل إلى الردهة (الردهة المشتركة للمبنى المخصَّص للإجارة) وأغلق الباب في وجهها. وفتحته بفظاظة وتبعته وقد أدركت أنه يريد الذهاب إلى الأبد وأن عليها التشبّث به. ونزل طبقة وتوقَّف في سفرة السلّم وانتظرها ولحقت به إليها وأمسكت بيده وأعادته إلى قربها في السرير.

كان «توماس» يقول لنفسه: مضاجعة امرأة والنوم إلى جانبها، تلكما شهوتان ليستا متباينتين وحسب، بل متناقضتان. فالحبّ لا يتجلَّى في الرغبة في المضاجعة (تنطبق هذه الرغبة على جمهور لا يُحصى عدده من النساء) بل في الرغبة في النوم المشترك (لا تخصّ هذه الرغبة إلا امرأة واحدة).

— ٧ —

أخذت تنشج وسط الليل في نومها. وأيقظها «توماس»، بيد أنها قالت بحقد وهي تلمح وجهه: «ارحل! ارحل!» ثم قصّت عليه حلمها: كانا كلاهما في مكانٍ ما مع «سابينا» في حجرة فسيحة. وكان في وسطها سرير، كما لو كان خشبة مسرح. وأمرها «توماس» بالبقاء في زاوية وضاجع «سابينا» أمامها. وكانت تنظر، وقد سبَّب لها هذا المشهد ألماً لا يُطاق. ولكي تخنق ألم النفس بألم الجسد فقد شرعت بغرز الإبر تحت أظافرها. قالت وهي تضمّ قبضتيها وكأنّ يديها كانتا قد جُرحتا حقاً: «لقد أَلَمْتُ ألماً فظيعاً!».

وضمَّها بذراعيه، ورويداً رويداً (لم تكن تتوقَّف عن الارتجاف) نامت بفعل ضمَّته.

وفي اليوم التالي تذكَّر، وهو يفكِّر في ذلك الحلم، شيئاً. وفتح مكتبه وأخرج رزمة من رسائل «سابينا». وبعد برهة وجد هذا المقطع: «أرغب في مضاجعتك في مُحْتَرَفي كما لو كنا فوق خشبة مسرح. لسوف يكون حوالينا أشخاص لكنَّهم لن يملكوا حقّ الاقتراب. بيد أنهم لن يستطيعوا الإشاحة بعيونهم عنّا...».

وأسوأ ما في الأمر أن الرسالة كانت مؤرَّخة. كانت رسالة حديثة العهد، وكانت قد كُتِبَت بعد مرور وقت طويل على سُكنى «تيريزا» منزل «توماس».

وهاج: «لقد نقَّبْتِ في رسائلي!».

وقالت من غير أن تسعى إلى الإنكار: «حسناً! اطردني!».

غير أنه لم يطردها. كان يراها هناك تغرز إبراً تحت أظافرها وقد استندت إلى جدار مُحْتَرف «سابينا». وتناول أصابعها بيديه فداعبها وحملها إلى شفتيه وقبَّلها وكأنَّ عليها آثار دم.

إلا أن كل شيء بدا منذ تلك اللحظة وكأنَّه يتآمر عليه. فلم يكن يمرّ في الواقع يوم من غير أن تعلم شيئاً جديداً عن مغامراته المتسترّة.

وكان في البداية يُنكر كل شيء. ويحاول أن يُثبت عندما تكون الأدلّة صارخة جداً، أنه ما من تناقض بين حياته التي يجمع فيها عدداً من النساء وبين حبِّه لـ «تيريزا». لم يكن منسجماً مع نفسه: كان يُنكر خياناته تارةً ويُسوّغها أخرى.

وذات يوم تلفن لصديقةٍ لضرب موعد. وعندما انتهت المخابرة سمع صوتاً غريباً في الغرفة المجاورة، شيئاً كأنه اصطكاك أسنان.

واندفع نحوها كما لو كان يريد إنقاذها من الغرق. وسقطت قارورة الفاليريان وأحدثت بقعة كبيرة فوق السجّادة. وتخبَّطت وأرادت التملُّص منه فأمسك بها ربع ساعة كما يُمْسَك بمجنون في القميص المخصَّص لذلك، إلى أن هدأ روعها.

كان يعلم أنه في وضع لا سبيل إلى تسويغه لأنه مؤسَّس على عدم مساواة كاملة.

كانا قد ذهبا معاً، قبل أن تكتشف المراسلة بينه وبين «سابينا»

بـزمن طويـل، إلى أحد الملاهي بصحبة بعض الأصـدقاء. وكـانوا يحتفلون بمناسبة حصول «تيريزا» على الوظيفة الجـديدة. فقد تركت مختبر الصور الفوتوغرافية وغدت مصوِّرة في المجلّة. وإذ لم يكن يحبّ الـرقص فقد اهتمَّ بـأمر «تـيريزا» أحـد زملائـه في المستشفى. كانـا ينسابان بشكلٍ رائع فوق الحلبة، وكانت «تيريزا» تبدو أجمل منها في أي يوم. وقد شُدِه لمرأى الـدقّة والـوداعة اللتـين كانت تتجاوز بهما «تيريزا» بجزء من كَسْر الثانية إرادة مُراقصها. وبدا أن تلك الرقصة كانت تُعلن أن تفانيها ورغبتها الجائحة في أن تفعـل ما كـانت تقرأه في عَيْنَيْ «توماس» لم يكـونا مـرتبطين بـالضرورة بشخص «تومـاس» بالذات، وإنما كـانا على أهبة الاستجابة لنداء أيّ رجـل تكون قـد التقتـه. ولم يكن أسهل من تصـوُّر «تيريـزا» وهذا الـزميـل الشـابّ عشيقين. وكانت هذه السهولة التي في وسعه تصوّرهما بها على هـذا النحو هي التي تحرجه! لقد كان جسد «تـيريزا» قـابلاً لأن يُفَكَّر فيه عـلى أكمل وجـه في عناق المضاجعـة مـع جسد أيّ ذَكَر، وقـد عكَّرت هذه الفكرة مزاجه. وعندما رجعا متأخّرين ليـلاً اعترف لهـا بأنه يشعر بالغَيْرة.

كانت هذه الغَـيْرة العبثيّة المتـولِّدة من إمكـانٍ نظريّ بحت دليـلاً على أنه كان يتمسَّك بإخلاصها شرطاً لا بدَّ منه. ولكن كيف يمكنـه عندئذٍ مؤاخذاتها على غَيْرتها من خليلاتـه اللائي لا ريب بـالفعل في وجودهنّ؟.

— ٨ —

كـانت تجهـد في النهـار (ولكن من غـير أن تتمكَّن بـالفعـل) في تصديق ما كان «توماس» يقوله، وفي أن تكون مرحةً كما كانت دائماً حتى الآن. بيدَ أن غَيْرتها المكبوحـة نهاراً كانت تتجـلَّى أشدّ عنفاً في أحـلامها التي كـانت تنتهي دائماً بنشيج لم يكن يستـطيـع وقفـه إلا بإيقاظها.

كانت أحلامها تتكرَّر وكأنها موضوعات قـابلة للتنوّع أو حلقـات مسلسل تلفزيـوني. فمن الأحلام التي كـانت تعاود كثيراً مثلاً حلم القِطط التي كانت تنقضّ عليها وتغرز مخالبها في جلدهـا. والحقّ أنه من اليسير تفسير هـذا الحلم: القطّة في اللغـة التشيكية تعبير عامي يعني فتاةً جميلة. وكانت «تيريزا» تشعر بأنها مهـدَّدة من النساء، كـل النسـاء. فكل النسـاء كنَّ خليلاتٍ محتمـلاتٍ لـ «تـومـاس»، وقـد كانت هي تخاف ذلك.

وفي دورة أخـرى من الأحـلام كـانت تُسْلَم إلى المـوت. وذات ليلة، وكـان قد أيقـظها وهي تـزعق من الرعب، قصَّت عليـه هـذا الحلم: «كانت بركة سباحة كبيرة مسقـوفة. وكنّـا حوالي عشرين ولم يكن فينا غير النساء. وكنا جميعاً عاريات تماماً، وكان علينـا أن نسير حوالي البركـة. وكانت هنـاك سلّة كبيرة معلَّقـة إلى السقف وداخلها شخص يعتمـر قبّعة عـريضة الأطراف تخفي وجهه، غـير أني كنت أعلم أنه أنت. وكنتَ تُصدر إلينا أوامر. وكنتَ تصرخ. كـان علينا أن نغنّي ونحن نسير في الاستعراض وأن نثني الرُّكب. وعندما كانت امرأة تغفل عن الثني كنت تطلق عليها النـار من مسدَّس فتقـع ميتة في البركة. وفي تلك اللحظة كانت جميع النساء يقهقهن ثم ينـدفعن بالغناء بأعلى مما كنَّ يفعلن قبلاً. ولم تكن عينـاك تفارقـاننا لحـظة، وإذا قـامت إحدانـا بحركـة خاطئـة كنت تقتلها. وامتـلأت البركـة بالجثث الطافية على سطح الماء. وكنت أنـا أعلم أني لا أملك القوّة للقيام عمّا قليل بثني ركبتيّ، وأنك سوف تقتلني!».

وكانت دورة الأحلام الثـالثة تتحـدَّث عمّا كـان قد حصـل لها إذ ماتت.

كـانت مسجّاة في عـربة مـوتى كبيرة وكـأنها شاحنـة لنقـل أثـاث المنـازل. ولم يكن حـولهـا إلا جثث نسـاء. وكـانت تلك الجثث من الكـثرة بحيث وجب ترك البـاب الخلفي مفتوحـاً وتدلَّت منه بعض السيقان.

وكـانت «تيريـزا» تصرخ: «ولكن! لستُ ميتـة! إني أملك جميـع مشاعري!».

وكانت الجثث تضحك ساخرة وتقـول: «نحن أيضاً نملك جميـع مشاعرنا».

كان ضَحِكُ الجثث بـالضبط ضَحِكَ النسـاء الحيَّات الـلائي كنَّ يقلن لها في الماضي إن أسنانها ستتلف، ويضعف مبيضاها، ويتغضّن وجههـا، وأن ذلك طبيعيّ جـداً لأن أسنانهنَّ هنَّ أيضـاً قد تلفت، ومبيضاتهنَّ قد ضعفت، ووجوههنَّ قد تغضَّنت. وبالضحكة نفسهـا كنَّ يشرحْنَ لها الآن أنها ميتة، وأن كل شيء يسير سيراً منتظماً.

وفجأة شعرت بالحاجة إلى التبوّل. وصاحت: «ولكنْ، ما دمتُ أشعر بالحاجة إلى التبوّل! فهذا دليل على أني لست ميتة!».

وقهقهن من جـديـد وقُلْنَ: «طبيعيّ أن تشعـري بـالحـاجـة إلى التبوّل! فسوف تلازمك جميع هذه الأحاسيس طويلاً. إن الأمر يشبه ما يحدث للناس الذين تُبْتَر إحدى أيـديهم. إنهم يظلّون يحسُّون بها طويلاً بعد البتر. ونحن الأخريات ليس فينا بول، ومع ذلك نشعـر على الدوام بالرغبة في أن نبول».

كانت «تيريزا» ملتصقة بشدّة بـ «توماس» في السرير وهي تقول: «كنَّ جميعاً يحدّثنني بـلا كلفة وكـأنهنَّ يعرفنني منذ الأزل، أو كأنهنَّ رفيقـاتي، وكنت أنـا خـائفـة من الاضـطرار إلى البقـاء معهنَّ إلى الأبد!».

— ٩ —

جميع اللغات المنبثقة من اللاتينية تصوغ كلمـة «Compassion» (تعاطُف) من السابقـة «Com» والجذر «Passion» الـذي يعني في الأصل «الألم». وفي لغات أخرى، في التشيكية مثلاً أو البولـونية أو

الألمانية أو الأسوجية، تُتَرْجَم هذه الكلمة بمصدر مسبوق بسابقة مماثلة ومتبوع بكلمة «شعور» (في التشيكية: Sou-Cit؛ وفي البولونية Wspol-Czucie؛ وفي الألمانية: Mit-gefühl؛ وفي الأسوجية: Med-Känsla.)

وفي اللغات المشتقَّة من اللاتينية تعني كلمة «تعاطُف» أن المرء لا يمكن أن ينظر ببرودة قلب إلى ألَم الشخص الآخر؛ بعبارة أخرى: يستلطف المرءُ مَنْ يعاني ألَماً. بل توحي كلمة أخرى لها تقريباً المعنى نفسه، pitié (شفقة) (هي بالانكليزية pity، وفي الإيطالية pietà إلخ...) بنوع من الرحمة تجاه الكائن المتألِّم. ولأن يشعر المرء بالرحمة تجاه امرأة فذاك معناه أنه أوفر منها حظاً، أنه ينحني ويتنازل إليها.

ولذا توحي كلمة التعاطف بشكل عام بالارتياب؛ إنها تعني شعوراً من الدرجة الثانية، شعوراً ليس له كبير علاقة بالحبّ، ولأن يحبّ المرء شخصاً بدافع التعاطف فليس معنى ذلك أنه يحبّه حقاً.

وفي اللغات التي لا تصوغ كلمة التعاطف من الجذر Passio (الألَم) وإنما من المصدر «الشعور» تُسْتَخْدَم الكلمة بالمعنى نفسه تقريباً، غير أنه يصعب القول ما إذا كانت تعني شعوراً رديئاً أو شعوراً هزيلاً. والقوّة الخفيّة في أصل وضعها تُضفي عليها نوراً آخر وتكسبها معنى أشمل: فشعور المرء بالتعاطف (Compassion) Co-Sentiment («شعور مشترك») معناه قدرته على مشاطرة الشخص الآخر شقاءه، بل مشاطرته أي شعور آخر: الفرح، الضيق، السعادة، الألم. وهكذا فإن هذا التعاطف (بمعنى Soucit وWspolezucie و**Mitgefûhl** وMedkănsla) يعني أرفع درجات القدرة على التخيّل العاطفي، وفنّ الانفعالات بالإيحاء. وهذا أسمى شعور في تراتبية المشاعر.

حين كانت «تيريزا» تحلم بأنها تغرز إبراً تحت أظافرها كانت تفضح نفسها كاشفة بذلك لـ «توماس» عن تنقيبها سرّاً في أدراجه. ولو أن امرأة أخرى فعلت به هذا لاستنكف عن محادثتها إلى الأبد. وإذ كانت «تيريزا» تعرف ذلك فقد قالت له: «اطردني!» وغنيّ عن البيان أنه لم يكتفِ بعدم طردها، بل تناول يدها وقبّل بَنانَها لأنه كان يشعر هو نفسه تلك اللحظة بالألم الذي كانت تشعر به تحت أظافرها وكأنّ أعصاب أصابع «تيريزا» قد وُصِلت مباشرة بدماغه هو.

ومن لا يملك موهبة التعاطف (الشعور المشترك) الشيطانية لا يسعه إلا الحكم ببرودة على سلوك «تيريزا» نظراً لأن حياة الشخص الآخر الخاصة مقدّسة ولا يُقْدِم أحد على فتح الأدراج التي يرتّب فيها الرسائل الشخصية التي يتلقاها. غير أنه لمّا كان التعاطُف قد غدا قَدَرَ «توماس» (أو لَعْنَتَه) فقد خُيِّل إليه أنه هو الذي كان قد جثا يومئذٍ أمام درج مكتبه المفتوح ولم يستطع أن يشيح بنظره عن العبارات التي خطّتها يد «سابينا». ولقد تفهّم ما فعلته «تيريزا»، ورأى أنه لم يكن عاجزاً وحسب عن لومها، بل لقد ازداد بذلك حبّاً لها.

— ١٠ —

ازداد مع الزمن ما كان يصدر عنها من حركات فظّة وغير منسجمة. فقد مرّ عامان على اكتشافها خياناته وسار كل شيء من سيّىء إلى أسوأ. ولم يكن هناك من مخرج.

كيف! أما كان قادراً على الفراغ من صداقاته الشهوانية؟ كلاّ. ولَمزَّقه ذلك لو فعل. فلم يكن يملك القوّة للسيطرة على شهوته للنساء الأخريات. ثم إنَّ الأمر كان يبدو له عديمَ النفع. وليس هناك مَنْ يعرف خيراً منه أن مغامراته لم تكن لِتُعرِّض «تيريزا» لأي خطر. فلماذا يحرم نفسه منها؟ لقد بدا له هذا الاحتمال غيرَ معقولٍ بقدر ما هو غيرُ معقولٍ استنكافُه عن الذهاب إلى مباريات كرة القدم.

لكنْ أما زال في الوسع الحديث عن اللّذة؟ فما إن كان يذهب للقاء إحدى خليلاته حتى يشعر بالنفور منها ويُقْسِم أنه يراها لآخر مرة. فقد كانت صورة «تيريزا» أمام ناظريه، وسرعان ما كان ينبغي أن يَثْمَلَ كيلا يفكّر فيها. فمُذْ عرفها وهو عاجز عن مضاجعة نساء غيرها من غير أن يستعين بالكحول! غير أن نَفَسَهُ الفائح برائحة الكحول كان بالضبط الأمارةَ التي تزيد اكتشاف «تيريزا» خياناتِه يُسراً.

لقد أطبق الفخّ عليه: فما إن يذهبُ للقائهنّ حتى تفارقه الرغبة، بيد أنه ما إن يُمضي يوماً من غيرهنّ حتى يؤلّف رقم تلفون لضرب موعد.

وكان أكثر ما يشعر بالراحة عند «سابينا»، لأنه كان يعلم أنها متكتّمة وأنه لا خوف عليه من افتضاح أمره. وفي المُحْتَرَف كان يطفو ما يشبه ذكرى من ذكريات حياته الماضية، حياة العَزَب المثالية.

ربما لم يكن يدرك هو نفسه إلى أيّ حدٍّ قد تغيرّ: كان يخشى الرجوع متأخراً ليلاً إلى منزله لأن «تيريزا» كانت تنتظره. وذات يوم لاحظت «سابينا» أنه كان ينظر إلى ساعته في أثناء الجماع وأنه كان يجهد في تسريع خاتمته.

أخذت بعد ذلك تجوس عارية بخطى وئيدة خلال المُحْتَرَف، ثم وقفت أمام لوحة غير مكتملة موضوعة فوق مُسنَد التصوير الخشبي وشرعت تختلس النظر باتّجاه «توماس» الذي كان يرتدي ملابسه على عجل.

وسرعان ما لبس ثيابه، بيد أن إحدى قدميه كانت عارية. ونظر حواليه ثم قام على يديه ورجليه باحثاً عن شيء تحت المنضدة.

قالت: «عندما أنظر إليك يخامرني شعور بأنك في حال اختلاط بموضوع لوحاتي الخالد. لقاء عالَميْن. عرض مزدوج. فَخَلْفَ طَيْف «توماس» الإباحي يشفّ الوجه الذي لا يُصدَّق للعاشق

الرومنطيقي. أو العكس بالحري: من خلال طَيْف «تريستان» الذي لا يفكّر في غير «تيريزا» هُـ يُلْمَـحُ العالَمُ الجميل الذي خانه الإباحيّ».

كان «توماس» قد اعتدل وأخذ يصغي بأُذُن لاهية إلى كلمات «سابينا».

وسألت: «عمّ تبحث؟»

- عن جورب.

وتفحّصت معه الغرفة، ثم قام من جديد على يديه ورجليه وأخذ يبحث تحت المنضدة.

قالت «سابينا»: «ما من جورب هنا. لم تكن حتماً تلبسه حين جئت».

صاح «توماس» وهو يرنو إلى ساعته: «كيف، ما كنت ألبسه! لم آتِ بالتأكيد بجورب واحد!».

- ليس الأمر مُسْتَبْعَداً. فأنت مبلبل الخاطر منذ بعض الوقت. على عجلة من أمرك على الدوام، وتنظر في ساعتك، وعليه فليس عجيباً أن تنسى لبس أحد جوربيك.

كان قد عزم على انتعال حذائه بقدمه العارية عندما قالت «سابينا»: «الطقس بارد في الخارج. سوف أُقْرِضك جورباً من جواربي!».

ومدّت إليه يدها بجورب مشبّك من القطن الأبيض من أحدث طراز.

كان يعلم حقّ العلم أن ذلك كان انتقاماً. فلقد أخفت جوربه لمعاقبته على نظره إلى ساعته في أثناء المضاجعة. ولم يكن أمامه بإزاء البرد القارس إلّا الخضوع. وعاد إلى بيته بجورب رجالي في إحدى ساقيه، وجورب نسائي أبيض ملفوف حول العَقِب في الأخرى.

لم يكن لوضعه من مَخْرَج: كان في نظر خليلاته موسوماً بالمِيْسم المُخزي لحبّه لِـ «تيريزا»، وفي نظر «تيريزا» بالمِيْسم المُخزي لمغامراته مع خليلاته.

- ١١ -

ولكي يلطِّف من عذابه تزوّجها (تمكّنا أخيراً من فسخ الإجارة من المستأجر، فمنذ أمد طويل لم تعد تقيم في الاستديو) وزوّدها بجرو كلب.

كانت الأمّ كلبةً من فصيلة (سان - برنار) يملكها زميل لِـ «توماس». والأبُ كلبَ أحد الجيران من فصيلة (شيان - لو). ولم يكن أحد يرغب في اقتناء نُغولٍ صغيرة، وكانت فكرة قتلها تحزّ في نفس الزميل.

كان على «توماس» أن يختار من الجراء، وكان يعلم أن الجراء التي لن يختارها مآلها إلى الموت. وسلك مسلك رئيس للجمهورية عندما يكون أمامه أربعة أشخاص محكوم عليهم بالإعدام ولا يملك العفو إلا لواحد. واختار في نهاية الأمر جرواً من الجراء، أنثى بدا أن جسمها جسم (شيان - لو) بينما يُذكّر رأسها بأمّها التي من فصيلة (سان - برنار). وحملها إلى «تيريزا». فتناولتها وضمّتها إلى صدرها فلم تلبث أن بالت على بلوزتها.

بعد ذلك جاء دور اختيار اسم لها. وقد أراد «توماس» أن يُعْلَم من الاسم وحده أن الجرو يخصّ «تيريزا» فتذكّر الكتاب الذي كانت تتأبّطه يوم حضرت إلى براغ من غير إخطار. واقترح أن يطلق على الجرو اسم «تولستوي».

وردّت «تيريزا» قائلة:

- ليس في وسعنا أن نسميه «تولستوي» ما دام أنثى. يمكننا تسميته «أنّا كارينينا».

قال «توماس»:

- لا نستطيع تسميتها «أنّا كارينينا»، فما من امرأة قطُّ لها سحنة تثير الضحك بقدر ما تثير هذه السحنة. ليكن اسمها «كارينينا». أجل، «كارينينا». هذه بالضبط الصورة التي طالما تخيّلتها لها.

- ألن تكون تسميتها «كارينينا» سبباً في إرباك حياتها الجنسية؟.

قال «توماس»:

- من الممكن أن يكون لكلبة يدعوها سيداها دائماً باسم لكلب ميول سحاقية.

وأغرب ما في الأمر أن نبوءة «توماس» تحقّقت. ففي العادة تتعلّق الكلبات بسيّدهنّ أكثر ممّا يتعلقن بسيّدتهن، غير أن العكس كان في «كارينينا». فقد عزمت على التدلّه بـ «تيريزا». وعرف «توماس» بجميلها فكان يداعب رأسها ويقول لها: «أنت على حقّ يا «كارينينا»، هذا بالضبط ما كنت أتوقّع منك. فإذ كنتُ لا أتمكن من ذلك وحدي فلا بدّ من معاونتي».

ولكنْ حتى بمساعدة «كارينينا» لم يتوصّل إلى جعلها سعيدة. وقد فهم ذلك بعد حوالي عشرة أيام من احتلال الدبابات الروسية بلده. كان ذلك في آب (أغسطس) من عام ١٩٦٨، وكان مدير أحد المشافي في زوريخ - وقد تعرّف إليه «توماس» خلال مؤتمر طبيّ دولي - يتلفن له كل يوم من هناك. كان خائفاً على «توماس»، وها هوذا يعرِض عليه منصباً.

شعرية الالتباس والتداخل والتعبير في «نائب قنصل» مرغريت دوراس

الدكتور سامي سويدان

ـ «لماذا تحدثني عن عدوى البرص؟
ـ لأن لديّ انطباعاً بأني لو حاولت أن أقول لكِ ما أودّ أن أتوصَّل إلى قوله لك، لراح كل شيء هباء . . .
ـ إنه يرتجف ـ، الكلمات لكي أقول لكِ، أنت، الكلمات . . . عني . . . لكي أقول لكِ أنت، ليست موجودة. لكنت أخطىء، أستعمل كلمات . . . لقول شيء آخر . . . شيء حصل لغيري . . .» (**نائب القنصل** ص ١٠٦).

أولاً: الالتباس والتداخل في الرواية

ربما كانت رواية مرغريت دوراس **نائب القنصل** التي صدرت ترجمتها العربية مؤخراً(*) من أكثر أعمالها التباساً وإثارة معاً، وهي لما تتمتع به من فرادة في نظام خطابها وحبك متتالياتها السردية وصوغ لغتها القصصية تجعل من العالم التخييلي الذي تؤديه عالماً سحرياً خلاّباً، بقدر ما ترفد النص الروائي بسمات جمالية فتّانة، بحيث تتقدم كواحد ممن أبرز النتاجات الروائية شعريةً وإبداعاً في الأدب الفرنسي الحديث.

قد يبدو هذا الحكم الأولي مفارقاً بالنسبة لوجهة نظر تقتصر على رؤية المعطيات القصصية الأولى والمباشرة وعلى التوقف عند دلالتها السطحية، دون النفاذ إلى أبعادها العميقة من ناحية، وإلى نسيجها الكلي الذي تتضافر فيه جملة المستويات السردية من ناحية ثانية، وإلى اللغة المتميزة التي تؤدي ذلك كله من ناحية ثالثة، وفي مثل هذا التعارض بين الحكمين أحد تمظهرات تلك التعددية التي تشكل أساس هذا العمل الروائي، والتي تسمح لمقاربات مختلفة ووجهات نظر متنافرة أن تتناوله، دون أن تعدم أي منها اتساقها المنطقي ومرتكزاتها الإجرائية في النص الروائي نفسه.

ففي الزمن القصصي الحاضر الذي تتابعه الرواية منذ افتتاحها بما يكتبه بيتر مورغن (ص ٥) حتى نهايتها مع إعلان نائب القنصل أنه لم يعد لديه شيء يقوله (ص ١٨٤) يكاد لا يحدث شيء ذو شأن ظاهرياً، بحيث يبدو ذلك العالم المتابع فيه عالماً فارغاً إلا من تفاهات العيش اليومي في أجواء وأطر الدبلوماسية الفرنسية في الهند (ما بين الحربين؟).

فمن ساعات صباح الخميس الباكر التي يكتب فيها بيتر مورغن روايته عن المتسولة الكمبودية حتى ساعات مساء الأحد المتأخرة التي يتناجى فيها نائب القنصل مع مدير الدائرة الأوروبية ليس هناك من حدث بارز أو تحول ظاهر في أوضاع الشخصيات؛ إذ يكاد جل ما يقع يقتصر على تداول وضع نائب القنصل بين السفير الفرنسي وأمين السر، ونجاوى نائب القنصل مع مدير الدائرة الأوروبية، وحفلة الاستقبال في دار السفارة الفرنسية في كلكوتا التي تنتهي بمشهد ميلودرامي لنائب القنصل، والنزهة التي تقوم بها زوجة السفير مع مجموعة من أصدقائها إلى الجزر الهندية في الدلتا عند مصب الغانج.

(*) مارغريت دوراس: **نائب القنصل** ترجمة جاك الأسود، بيروت ـ دار الآداب. الطبعة الأولى ١٩٩٠. وكان يجدر بالمترجم ـ أو بدار النشر ـ أن يثبت الاسم الاصلي للرواية ومحل تاريخ نشرها للمرة الأولى، وكان من الأفضل كذلك تقديم لائحة بمؤلفات الكاتبة بحيث يتاح للقارىء العربي أن يحدد، ولو بصورة أولية، موقع الرواية من انتاج صاحبتها ومن سيرورة النتاجات الأدبية في بلدها (فرنسة) والعالم؛ علماً أن **نائب القنصل** نشرتها لأول مرة في باريس دار غاليمار (Gallimard) عام ١٩٦٥.

مقابل هذا الاعتيادي البسيط في الوقائع ينهض الكلام الذي تتولاه الشخصيات، كتابة أو حواراً أو مناجاة أو حتى صراخاً، على درجة عالية من الأهمية بقدر ما يدل على أوضاع الشخصيات وعلاقاتها وشواغلها إلى حد يبدو فيه هذا الكلام هو المادة التي تملأ فراغ العالم القصصي أو كأنه هو المقصود بذاته، وأن الأحداث والمواقف ليست إلا ذريعة أو تنظيماً للإطار الذي يتيح لهذا الكلام أن ينطلق ويسيل. ربما لهذا السبب تتخذ هذه الأحداث صفة اللقاءات: لقاء عمل (بين السفير وأمين السر) لقاء احتفالي (بين حضور حفل استقبال السفارة) لقاء منادمة (في النادي بين نائب القنصل ومدير الدائرة) لقاء رحلة - نزهة (بين زوجة السفير وأصدقائها) ولقاءات عابرة في باحة ومحيط السفارة الفرنسية وفي محيط ڤيللا هذه السفارة في الجزر؛ على أن هذه اللقاءات هي التي تسمح للكلام أن يجد الشروط المناسبة لمجيئه وتدفقه.

إلا أن اللقاءات المذكورة ليست تعلّة ثانوية في المعطيات الدلالية العامة للعالم القصصي تمكّن أسس الكلام وحسب، إنها كذلك مرتبطة بالتكوين العميق لهذا العالم ومعبّرة بقوة عن التصورات والرؤى المتعلقة به. **فنائب القنصل** تظهر وكأنها قبل أي شيء آخر رواية العوالم المتداخلة والمتخاذية، وذلك على أكثر من مستوى وعلى درجات متفاوتة إن كانت تعرف غالباً المحاذاة والتقارب في حدّها الأدنى فهي قد تعرف أحياناً نوعاً من الاستيعاب أو الاندماج العميق في حدها الأقصى، وبينهما يتراوح التداخل عمقاً وتواشجاً ليشكل بحد ذاته علامة دالة بشكل حاسم على أوضاع وعلاقات العوالم المعنية وبالتالي الوضع الروائي العام. كما قد يكون التداخل خاصاً بفئتين اجتماعيتين أو بمجتمعين كما هو حال فئة الأوروبيين الوافدين إلى الهند من دبلوماسيين ورجال أعمال وما شابه، وفئة الهنود أبناء البلاد الأصليين من خدم وبرص ومتسولين وجائعين، أو بشخصيات مختلفة ومتباينة النزعات والاهتمامات كما هو الحال بين نائب القنصل وبقية الشخصيات الأخرى التي يلتقيها على سبيل المثال، أو بمراحل متعددة من حياة الشخصية الواحدة ذاتها كما هو الحال بالنسبة لنائب القنصل تحديداً، أو كما هو حال المتسوّلة الكمبودية في حكاية بيتر مورغن على مستوى آخر أيضاً.

لكن هذا البناء الروائي القائم على التماسّ والتداخل المتفاوت الدرجات والمتعدد المستويات لا ينهض بين أطراف واضحة الأوضاع محددة القسمات، وإنما بين أطراف غامضة وضبابية تتقدم مميزاتها وتصرفاتها وصلاتها جميعاً أبعد ما تكون عن البتّ النهائي والحاسم، وأقرب ما تكون إلى الافتراض والاحتمال، بحيث تتراءى الشخصيات كأطياف ووجودها كخيال، أعمالها مبهمة وعلاقاتها مترجرجة مضطربة، وهي في أحاديثها كما في الخطاب السردي الذي يؤدي أوضاعها وتصرفاتها تعرف الحد الأقصى لهذا الالتباس الإشكالي المفتوح على احتمالات من التأويل عديدة. ويطرح هذا الالتباس الذي يشكل السمة البارزة لهذا النص الروائي مسألة قراءته باعتبارها قراءة دقيقة ورهيفة، ليس لأنها مثل أي قراءة نقدية لأي نص آخر تستدعي المتابعة المتحفزة والمتقصّية وحسب، بل لأن عليها كذلك وبالنسبة لهذا النص بالذات أكثر من سواه أن تلتزم بحرفية القول فيه؛ على أنه ينبغي فهم هذه الحرفية بالمعنى الذي يعتمده «لاكان» بصدد كتابات فرويد، وانطلاقاً مما يقول به هذا الأخير كمرتكز أساسي في عمله التحليلي - التأويلي. أي أن قراءته ينبغي أن تكون حرفية بما تستدعيه هذه الحرفية في إنصات عميق لقوله، لما يعلنه ولما يومىء إليه؛ وهو إنصات شبيه بذاك الذي يشير إليه النص بصدد صراخ نائب القنصل فيه، حين يقول الصوت الراوي إثر قولين متناقضين لشخصيتين في الرواية، تنبّه إحداهما إلى هذا الصراخ وتنفي الأخرى وجوده:

«يستمعون، هذه ليست صرخات، هذا غناء امرأة، هذا يجيء من الجادة. إذا أنصت المرء جيداً فإن هناك من يصرخ أيضاً لكن أبعد بكثير، أبعد بكثير من الجادة حيث لا يزال نائب القنصل على الأرجح. إذا أنصت المرء جيداً فكل شيء يصرخ لكن بعيداً، في الجانب الآخر من «الغانج». (ص ١٣٠).

وهو قول يبين في هذا الحيّز البسيط والمجتزأ وجهاً عابراً من أوجه هذا الالتباس القائم على التماسّ والتداخل الذي يجدر الأخذ به حرفياً. فالواقعة نفسها مقدمة على هذا الأساس باعتبار أن شخصية تجدها على نقيض أخرى، وإن جميع الشخصيات المعنية بها هنا يتنبهون (يصغون) ويتعرفون إلى أمر بعينه (الغناء) وجميعهم يقصّرون عن سماع (عن الإنصات الجيّد إلى) الصراخ البعيد. أو أن عالم شخصية يماسّ هنا عالم أخرى، وهما يستوعبان في عالم ثالث (جماعي أوروبي) يحاذي عالماً آخر (جماعياً هندياً) لا يتداخل معه إلا في هذا التماسّ الذي يبلغه بعد جهد، ودون قصد مسبق، بسطحه القريب، قاصراً عن بلوغ سطحه البعيد، عدا عن الأعماق التي تكمن تحته.

ولكن هل من الصدفة أن يجتمع في هذا السياق ذكر صراخ نائب القنصل الفرنسي وغناء المتسوّلة (الهند صينية؟) موقف هذه المجموعة من الأوروبيين في كلكوتا ووضع الهند العام... إلخ؟

من المرجح ألا يكون ذلك كله صدفة، وإنما هو مشهد عابر أو مرحلة خاصة من مراحل التماسّ والتداخل التي تمرّ بها شخصيات الرواية ويعرفها السلوك المتميز لكل منها. وقد يكون في التعرف إلى أوضاع هذه الشخصيات وعلاقاتها ما يتيح فهم السياق الذي تتم فيه محاذياتها وتداخلاتها. والإحاطة بالتالي بالإيحاءات العديدة التي تتراءى في هذا النص الروائي، دون أن يعني ذلك بلوغ يقين ما بصدده؛ إذ لا يبدو أن هذا النص يسمح، لأول وهلة على الأقل، بالإفضاء إلى أبعد من افتراضات محتملة لا تستند إلى أكثر من تلك الالتباسات التي تشكل السمة الأبرز لنسيج هذا العمل الروائي.

ثانياً: البرص الأبيض في نائب القنصل

لعل شخصية نائب قنصل فرنسة في لاهور جان مارك دوهـ. هي التي تسترعي الانتباه أكثر من سواها، ليس لأن الصراخ المشار إليه آنفاً متعلق بها وحسب، بل لأنها كذلك مركز اهتمام ومتابعة، أكثر من أي من الشخصيات الأخرى، من قبل هذه الشخصيات

نفسها كما من قبل الراوي ذاته، عدا عن كون عنوان الرواية («نائب القنصل») يؤكد الحظوة التي تتمتع بها فيها، بحيث قد تعطي دراسة وضعها فكرة واضحة إلى حد كبير عن الوضع العام للرواية. وإذا كان لنا أن نفهم وضع نائب القنصل فلا بد من الإصغاء إلى صراخة بالطبع، إنما لا يجدر بهذا الإصغاء أن يتوقف عند هذه اللحظة التي يصغي فيها الآخرون إليه، ولا عند الصراخ وحده فقط، بل أن يمضي إلى هذا الكل الكلامي، إلى هذا الكل البنيوي الذي يندرج فيه تاريخه ووضعية حاضره.

إن نائب القنصل في العالم القصصي المباشر (ـ الحاضر، الذي يبدأ من اللحظة التي «يكتب «بيتر مورغن»» فيها «هي تمشي» (ص ٥) حتى قول نائب القنصل لمدير الدائرة الأوروبية في السفارة الفرنسية: «لا شيء، لا، حضرة المدير» (ص ١٨٤)) يتقدم كشخصية منبوذة، تثير الرهبة والخوف، غير محتملة ولا تطاق، متجنّبة ومستبعدة. فمنذ اللحظة الأولى التي يدخل فيها نائب القنصل هذا العالم، يواجه بهذا التجنّب الذي يبديه تعرّف بيتر مورغن حين «يتخفّى خلف سياج الباحة» بسرعة إذ يظهر نائب القنصل على شرفته، وينتظر انسحابه ليسارع بالعودة إلى دار أصدقائه (ص ٢١ ـ ٢٢).

ويظهر شارل روسّيت، الذي يعمد كل مرة إلى تجنب اللقاء به (ص ٢٦)، مرعوباً منه (ص ٨٤)؛ وهو يعلن بوضوح: «أنا، فظاعة، لا أستطيع تحمله أبداً» (ص ١٠٩).

أما صديق السفير الفرنسي وزوجته، الإنكليزي الشاب والفاتن (بيتر مورغن أم مايكل ريتشارد؟) فإنه كما يقول السفير «لا يستطيع أن يطيق رؤية نائب قنصل لاهور...» ويكمل السفير موضحاً ومعترفاً: «ليس هذا خوفاً بالمعنى الصحيح للكلمة، إنما هو انزعاج... المرء يهرب، نعم أعترف... أنا أهرب قليلاً» (ص ٣٥). بل إن الجميع على ما يبدو ينفرون منه «ولا أحد يقترب منه» (ص ٣٥) والسفير نفسه يقول: «يتنحى الناس غريزياً... إنه رجل يثير الخوف...» (ص ٨٥). حتى إن دعوته إلى حفل استقبال السفارة الفرنسية في كلكوتا وتلبيته لها تثيران تعجب واستغراب بل وانزعاج الجميع... حتى إن فراغاً كان «يستتب حوله» (ص ٨٤) إلى جانب النظرات التي كانت تلاحقه والتعليقات التي كانت تتناوله.

هكذا يبدو نائب القنصل مرفوضاً ومنفيّاً في هذا الإطار الذي تشغل فضاءه بقية الشخصيات وعلاقاتها. بل إن هذا النفي والتجنب يجعلان منه شخصية وبائية تتلاقى بالخوف والقلق نفسه الذي يتلاقى فيه أوروبيو الهند برصها، أو إنه في أفضل الحالات أبرص أبيض الهند أو كلكوتا.

كأن نائب القنصل يعي وضعه هذا إذ «لا أحد يتجه إليه، لا ضرورة لمخاطبته، هو لا يصغي إلى أحد...» (ص ١١٠) وهو الذي يقول إثر تعريف جورج كرون بنفسه على أنه «صديق لأن ـ ماري» ـ زوجة السفير ـ: «مقرّب الحلقات المغلقة في بلاد الهند، هذا هو السر» (ص ٨٤). ومن هذه الحلقات بالذات هو مستبعد. فإذا كانت علاقات الحب والصداقة التي تجمع الناس بعضها إلى بعض يمكن أن تُمثّل في الحلقات التي تعبر عن تماسك وتلاحم المعنيين بها، فإن انغلاقها يعبر في الوقت نفسه عن نبذها وإقصائها لمن لا تضمه بين عناصرها المكونة. ونائب القنصل يعاين ذلك كله في الأخص عندما يسعى للانضمام إلى «حلقة» أصدقاء آن ـ ماري ستريتر وهو يدرك أن لا حظّ له على الإطلاق في ذلك. وإذ يستعطي ذلك ولو لمرة واحدة أو مساء واحد فإن بيتر مورغن أحد أعضاء «الحلقة» يجيبه: «غير ممكن (...) اعذرنا، الشخصية التي أنت هي لا تهمنا إلا حين تكون غائباً» (ص ١٢٦). ليس هذا الغياب المطلوب إلا شكلاً من أشكال النبذ بالطبع، ولكن من أشكال الموت المفروض على صاحبه (موضوعه) أيضاً. وكلاهما، النبذ والموت، سمتان لهذا البرص المتجنب والمتلافى بقدر ما هما علامتان دالّتان مميزتان لوضع نائب القنصل في علاقاته بالآخرين. فهو لا يطرد من حلقة آن ـ ماري ستريتر وأصدقائها وحسب، وإنما تتعدّد الإشارات في النص إلى بعض سمات الموت في نظرته وصوته ووجهه. كأن البرص الخاص بنائب القنصل بقدر ما هو مختلف عن البرص الجسماني المعروف الذي يصيب بعض الهنود، بما هو برص نفساني أساساً ينال من شخصية صاحبه، لا يصدم مع ذلك بعض مظاهره الجسمانية. فنائب القنصل هو صاحب «النظرة الميتة» إذ يتبادل الحديث مع السفير الفرنسي (ص ٩٩)، وصوته «الصافر» في حديثه مع شارل روسيت (ص ١٤٦) هو ما يصدم القنصل الإسباني، وهو الصوت الذي تعتبر آن ـ ماري ستريتر أنه «صوت خؤون كأنه مهجّن» أو أنه «صوت آخر» تماماً كما يعتبر شارل روسيت نظرته كأنها «نظرة آخر»، ويوافق الواحد منهما الآخر على رأيه. كأن صاحب النظرة والصوت غير موجود، أو في أفضل الحالات يشكل حالة استثنائية في الوضع الإنساني تخرجه منه! واستثنائيته هذه تتراءى في اعتبار مدير الدائرة الأوروبية وجه نائب القنصل مستحيلاً ! (ص ٦٢) وقد يكمن وجه الاستحالة هنا في الخروج عن المألوف والمنطقي، وبقدر ما هو متعلق بوجه هذه الشخصية فإنه يشير إلى خروجه من الوضع الإنساني، كما يمكن للبعض أن يوحي بذلك حين يخلط بين البرص والكلاب (ص ٧٧). وإذا كان البعض يلحظ انعدام التعبير في وجهه ويحكم بأنه «إلى حد ما ميت نائب قنصل «لاهور»...» (ص ٨٢) فإن زوجة السفير الفرنسي نفسها إذ تجيب شارل روسيت عن سؤاله «من هو؟» تقول بوضوح: «أوه! رجل ميت...»! (ص ١٠٩) هذا الموت الذي يحكم به الآخرون على نائب القنصل شبيه بتلك النظرة التي تنزع عن البرص أي بعد إنساني كما يتراءى من خلال تساؤل البعض «أفضّل أن يقتل المرء برصاً أو كلاباً؟» (ص ٧٧) باعتبار أن هذا القتل إذ يكون موضوعه غير إنساني لا يجوز تسميته قتلاً. وشبيه بذلك قول السفير لرئيس أمانة السر في السفارة بصدد قتل البرص تحديداً «هنا، لا يوجد خصم...»! (ص ٣٢).

ربما بسبب اجتماع سمات البرص هذه في نائب القنصل الفرنسي لتجعل منه شخصاً غير إنساني فإنه «يثير الخوف» لدى الآخرين.

هذا «الخوف في أشد حالاته» الذي يتملك شارل روسيت إثر لقائه به في أحد ممرات حدائق السفارة الفرنسية (ص ٨٤) والذي يستشعره «خوفاً خفيفاً» حين يلتقيه غداة حفلة الاستقبال (ص ١٤٧)، والذي يحتل قاعة الاحتفال في مبنى السفارة عندما يأخذ نائب القنصل بالصراخ (ص ١٢٥) هو خوف يجدر وضعه في موازاة خوف آخر يثيره لدى البعض البرص الحقيقي نفسه واقعياً كان أو وهمياً (ص ١٠٥) ليتأكد هذا التماثل بين وضع نائب القنصل وبرص الهند. إلا أن هذا الخوف الذي يثيره برص نائب القنصل لا يتعلق فقط بتصرفاته في كلكوتا، بل إن جزءاً كبيراً من هذه التصرفات وذاك الخوف يرتبط بأمر حصل قبل مجيئه إلى هذه المدينة وكان سبب انتقاله إليها. ففي لاهور حيث شغل جان - مارك دو هـ. طوال سنة ونصف منصب نائب القنصل الفرنسي (ص ٢٩) قبل مجيئه إلى كلكوتا «ابتدأ يصرخ ليلاً. . .» (ص ٣١) «في الليل، كان يصرخ - من شرفته» (ص ٧٨) ثم أخذ «يطلق النار ليلاً على حدائق «شاليمار» حيث يلجأ البرص والكلاب» (ص ٧٧ و١٣٨) و«عاود الكرة غالباً» وقد «عثر على موتى في حدائق «شاليمار». . .» (ص ٣١). كما أن نائب القنصل كان يستعمل مسدسه لأمر آخر أيضاً إذ «وجدت كذلك رصاصات في مرايا داره في «لاهور». . .» (ص ٧٧). ليس لنا هنا إلا أن نجمع هذه التصرفات الثلاثة (الصراخ وإطلاق النار على البرص وعلى المرايا) ليبين لنا في وضع نائب القنصل هذا التماثل أو التماهي بينه وبين البرص. فالصراخ يجمع بينه وبينهم باعتباره تصرفاً مشتركاً (ص ٧٧ و١٣٣) وإطلاق النار يجمع بينه وبينهم على تمايز. فإذا كان برصه خلافاً لبرصهم الجسماني نفسانياً فإنه يتجسد هنا في تلك الصورة التي يكونها عن نفسه، والتي تتبدى له في المرايا. كأن الخلاص من هذا المرض النفساني - الجسدي لا يتم بالنسبة إليه إلا عبر الموت، القتل!

إن الأسئلة التي تطرح في النص عبر الشخصيات المختلفة عن أسباب هذه التصرفات لا تجد أجوبة شافية عنها، ويزيد الأمر غموضاً موقف نائب القنصل نفسه الذي يمتنع عن الإدلاء بأي معلومات عن وضعه في لاهور (ص ٣٣ و٨٠) وهو إذ يعلن استعداده لتحمل «المسؤولية الكاملة عن هذه التصرفات» يعلن في الوقت نفسه عدم قدرته على تبريرها (ص ٢٩). وإذا كان نائب القنصل يعتبر حسب ملفّه أنه «امرؤ مستحيل» (ص ٨٦) فإن شارل روسيت يعتبر هذا الحكم «هراء. . . لا تعني شيئاً كلمة مستحيل» (ص ٨٦). وإذا بدا أن السفير الفرنسي ورئيس أمانة السر في السفارة شارل روسيت يرجحان التأثير المناخيّ في هذه الأعمال (ص ٣٣) فإن الأخير منهما، إذ يشير إلى تعوّد نائب القنصل على كلكوتا الأقسى مناخياً من لا هور، يلحظ التناقض في ذلك (ص ٣٣). كما أن آخرين يلحظون أن نائب القنصل لا يصرخ في الليل من شرفته في كلكوتا «حيث يختنق المرء أكثر» (ص ٧٨). وإذا كانت العمة ترجح ضرورة البحث في لاهور عن سلوكه هناك (ص ٣٢) فإن آخرين يقولون أيضاً: «كل شيء بدأ ربما بـ «لاهور»» (ص ٩٦ و١٣٤) وهو ما تأخذ به على الأرجح زوجة السفير آن - ماري ستريتر (ص ٩٣) وما قد يشاطرها الرأي فيه مايكل رتشارد (ص ١٣٤). بيد أن شارل روسيت يعلن لنائب القنصل: «لا يمكن للمرء أن يفهم «لاهور»، كيفما حاول» (ص ٨٦).

إزاء هذا العجز العام عن فهم ما جرى في لاهور، وعن فهم نائب القنصل فإن بعض التكهنات في الجانب الأول تمضي إلى طفولته للبحث فيها عما يكون قد أدى إلى عمليات الصراخ والقتل في لاهور (ص ٣٢)، كما تذهب بعض الافتراضات في الجانب الثاني إلى أن نائب القنصل قد لا يكون بحاجة إلى أكثر من «امرأة مليئة بالحدب والذكاء». . . أو من «امرأة مليئة بالصبر فقط» (ص ٩٩).

في ما يتعلق بطفولة وماضي نائب القنصل هناك إشارات متفرقة تَرِدُ في رسالة عمته إلى السفير، وفي ما يبثه نائب القنصل نفسه في نجاواه مع مدير الدائرة الأوروبية، الوحيد الذي يلتقيه في كلكوتا. والعمة تشير إلى التحول الذي طرأ على ابن أخيها بدءاً من إقامته في ثانوية «منفور» الداخلية، وإلى غياب النساء عن حياته (ص ٣١). ورغم دراسته اللامعة في منفور فإنه قد طرد منها بسبب سوء سلوكه. وسوء السلوك هذا يوضحه نائب القنصل في أحاديثه إلى مدير الدائرة الأوروبية في تلك «السعادة المرحة» التي «كانت تقوم على تدمير «منفور»» (ص ٦٧) عبر أعمال من التخريب والإيذاء والتوسيخ. . . أو كما يقول مدير الثانوية «مواظبة على الإساءة ورذالة» (ص ٦٨) وعبر تركيز وتصعيد للإساءة حتى اجتياح المدرسة بأكملها بانتظار الانفجار النهائي (ص ٦٨).

قد يتمثل في هذه العدوانية الجماعية تآزر أولئك المستبعدين عن وسطهم الطبيعي، عن عائلاتهم، والمتروكين لوحدتهم الضارية. وتكون تلك العدوانية شكلاً من أشكال الاحتجاج على هذا الاستبعاد الذي وجدوا أنفسهم فيه، بقدر ما هي شكل من أشكال البحث عن الحب والحنان المفقودين؛ ويكون ذلك التحطيم والتدمير للمدرسة الداخلية والسعي إلى تفجيرها نهائياً نوعاً من محاولة الخلاص النهائي من هذه المؤسسة التي تضمن احتجازهم واستبعادهم عمن يحبون، بقدر ما هو نوع من الاستغاثة الخاصة بهؤلاء ومن التطلع إلى بلوغهم. كأن جرثومة البرص قائمة هنا. إذ ضمن هذا المنظور يمكن رؤية نوع من التماثل بين منفور ولاهور. ربما على هذا الأساس يجدر فهم ما تتأمل فيه إحدى الشخصيات: «قبل «لاهور» كان ينتظر أن يرى نزوع «لاهور» إلى أن تستمر ليستمر بدوره في فكرة تدمير «لاهور»؟ لأنه، لولا ذلك، لكان يمكن أن يموت، هو، إذ عرف «لاهور»» (ص ١٢٧) أو كما تقول شخصية أخرى: «. . . لاهور» المعذبة، البرصاء، التي فيها قتل، التي عليها ناشد الموت أن ينقضي» (ص ١٠٤). وربما في تلك الوحدة الشرسة بالذات يجدر تتبع تلك المضاعفات المرضية الحادة كما تفاقمت في حالة نائب القنصل. إذ إن والده يموت بعد طرده من

منفور بستة أشهر، وتتزوج أمه من بائع أسطوانات في برست (ص ٧٠) ويبقى وحيداً في البيت - الفندق في نويبي حيث يقوم في الليل بتكسير المرايا حسب ما يرجح أحدهم (ص ٢٦) أو بتكسير المصابيح في الأروقة المقفرة كما يقول لمدير الدائرة مضيفاً: «حتى منذ «نويبي»، تفهم؟ قل: إنه ميبّس تقززاً. شاب في بيت مقفر يكسر مصابيح ويتساءل لماذا، لماذا» وينتظر بلاد الهند! (ص ٧١).

لكن «مرحلة نويبي» هذه ليست إلا امتداداً لـ «مرحلة منفور» بقدر ما تبين عن أزمة ذاتية تحتدم وتتفاقم. فمعاناة العزلة هنا أشد عمقاً بقدر ما يفتقد فيها ذلك التضامن الذي عرفه أصحابها في منفور (إزاء تهديدات وإغراءات المدير «لم نتكلم، لا أحد في «منفور»، أبداً. نحن اثنان وثلاثون ومامن تخاذل»... (ص ٦٨). ويفتقد التعبير التدميري عنها في نويبي طعم «السعادة المرحة» التي عرفها في منفور، ويفتقد كذلك خاصة إلى حد كبير الدور التوصيلي - التبليغي الكامن فيه. فليس هناك من ندّ يتسلم رسالة الاحتجاج هذه ويبلغها بالتالي إلى المرسل إليه الحقيقي (الأهل، وبتحديد أكبر الأم) وليس هناك ما يشير إلى أن صاحب الصوت العجوز (الجار؟) تولى ذلك وإلى أن المقيمة في برست (الأم) أو تلك المقيمة في مالزيرب (العمة - الأم البديل؟) عرفت شيئاً عن ذلك. وبقي ذلك «الصراخ» في قفر الوحدة المظلم دون جواب. وسواء أكان الشاب يكسر مرايا أم مصابيح فإنه كان يحكم على نفسه (صورته أو محيطه) بالفناء، كان يشير إلى هذا التماهي بين حياته والموت، بين البيت - الفندق والقبر، بين الحرمان والخطر... إلى هذا الانغماس المتمادي في ظلمة العدم المتربص والملازم... وفي هذه الأثناء لم يكن هذا الشاب يذوي من الحرمان فقط، بل إنه تجاوز ذلك إلى ما هو أخطر، كان ييبس تقززاً، كان في الوضع النقيض لمن هو في حالة النضارة حباً. هذا الحب الذي لم ينجح أبداً في الحصول عليه أو بلوغه، وبقي لذلك بتولاً كما يقول لمدير الدائرة: «لم أشعر قط بالحب (...) أنا بتول (...) جهدت مراراً وتكراراً أن أحب أشخاصاً مختلفين، لكنني لم أصل أبداً إلى غاية جهدي. لم أخرج أبداً عن جهد أن أحب...» (ص ٦١) لكن نائب القنصل لم يفشل في حب الآخرين وحسب بل فشل أيضاً في ما ظنه بديلاً مقبولاً لذلك، وكانت النتيجة أفظع من السابق: «لعدم إمكانية أن أحب حاولت أن أحبّ نفسي لكني لم أتوصل إلى ذلك. (...) لطالما شوّهني جهدي لكي أحب نفسي» (ص ٦٢). وفي هذا التشويه الناتج عن الحرمان من الحب تحديداً، أو الفشل في بلوغه على أي وجه كان، يمكن رؤية جرثومة البرص التي برزت في منفور وقد تمكنت في الذات وبرعمت بشكل نهائي ومريع. ضمن هذه المعطيات يجدر فهم تطلع نائب القنصل إلى بلاد الهند وانتظاره لها (ص ٧١).

ولكن لماذا بلاد الهند تحديداً؟

ربما للبحث بطريقته التفافية ومعقدة عن ذلك الحب المستحيل. فنائب القنصل الذي كان يعزف طفلاً «إنديانا سونغ» لم يكفّ إطلاقاً من ثمّ عن استعادة هذا اللحن. فهو يعزفه باستمرار على البيانو في نويبي (ص ٢٦) وهو يصفر به من حين لآخر يومياً خاصة عندما يكون وحده (ص ٢٦ و٢٧...). وإذا كان هذا اللحن هو «كل ما كان يعرفه عن بلاد الهند» (ص ١٢٦) فإنه كان كافياً لجعله ينتظرها. ذلك أن هذا اللحن قد ارتبط بالمرحلة الطفولية التي عرف فيها علاقة حميمة بأمه (ص ٧٩) وإذ انقطعت هذه العلاقة بوضعه في منفور فقد انقطعت معها أيضاً علاقته بالموسيقى (ص ١٠٣). فكأن عزف هذا اللحن استرجاع لماضي الحب السابق للوحدة التي وجد الصبي نفسه يتخبط فيها منذ منفور. فاللحن رمز لهذا الوضع الهنيء من الحب والحنان الذي انقضى إلى غير رجعة ولم يبق منه غير خلّب الذكريات والتوقّعات. إلا أن فشل نائب القنصل في بلوغ أي حب كان قد جعله يراهن على حلٍّ ما يأتيه في بلاد الهند التي يؤديها اللحن المذكور. أو إن تمسكه بتلك المرحلة الطفولية السابقة هو الذي حال دونه وبلوغ أي حب كان، ودفعه نحو تلك البلاد كاستغراق في التوهم والتثبيت اللذين تملّكاه. وفي فترة الانتظار هذه (قدّم ترشيحه لمنصب دبلوماسي في بلاد الهند منذ أربعة أعوام (ص ٢٩)) ماتت الأم (منذ سنتين (ص ٣٠)) وعقب موتها بستة أشهر يعيّن في لاهور نائب قنصل (ص ٢٧). وإذا كانت التساؤلات قبل لاهور بصدد وضعه تعبّر عن جهل وقلق وتبين عن فجوات ناتئة («ثلاثة طلبات للإحالة على الاستيداع تبعد «جان مارك دو هـ.» عن باريس طوال نحو أربع سنوات» (ص ٣٠ - ٣١) ولا تفضي إلى أجوبة شافية، فإنه منذ وجوده في لاهور - كما يقول لمدير الدائرة الأوروبية - يعرف ماذا يفعل! (ص ١٨٣).

وإذا كنا نعرف ماذا فعل في لاهور، فالافتراضات بصدد ما وجده فيها متعددة ومختلفة: أكان «عليه أن يرى «لاهور» لكي يكون متأكداً من «لاهور»؟» فخاطبها بتلك اللغة القاسية! (ص ١١٦) أو «حين تأكد له ما كان يعتقد أن «لاهور» كانته قبل أن يراها، دعا بالموت على «لاهور»»؟! (ص ١١٧) أو «كان يدعو فقط بالموت على «لاهور» وليس أي لعنة أخرى من أي نوع قد تشهد بأن «لاهور»، في نظره، كان يمكن أن تُخلق أي تُحل بأي قوة غير الموت. وأحياناً، كان الموت يبدو له دون شك زائداً، معتقداً كريهاً، وكذلك خطأ، لذلك كان يدعو على «لاهور» بالنار، بالبحر، بآفات مادية، منطقية، من عالم مستكشف»؟! (ص ١١٨).

لم يعرف نائب القنصل في لاهور أي امرأة «ولا واحدة، أبداً»! (ص ٧٩) ولم يذهب «أحد إلى داره في «لاهور»»! (ص ٧٩) و«لم يكن يعرف له أي صديق في «لاهور»»! (ص ٣٣) كأن عزلته الخانقة في نويبي تحولت إلى قاتلة في لاهور، وكان تعبيره المدمّر عنها يتخذ صيغة القتل. كأن المرسلة التي كان يعتمدها عبثاً في نويبي، في عزفه لحن أنديانا سونغ وتكسيره المرايا أو المصابيح، لم تعد ملائمة في معطيات الوضع الجديد. كأن موت الأم يفترض مرسلة مختلفة عن السابق مضخمة هي نفسها بالموت، فيكون القتل هذا النداء المستحيل لحب أشد استحالة...! ربما ضمن هذا المنظور يجدر فهم تلك الصورة التي تعطيها آن - ماري ستريتر عن وضع نائب

القنصل: . . . «أحياناً . . . يمكن أن تندلع كارثة في مكان بعيد جداً عن المكان الذي كان يجب أن تحدث فيه . . . (. . .) هذه الانفجارات في الأرض التي ترفع موج البحر على بعد مئات الكيلو مترات من المكان الذي حدثت فيه . . .» (ص ١٠٩) قاصدة بالكارثة المذكورة نائب القنصل نفسه (ص ١١٠).

ثالثاً: نائب القنصل المستحيل من المأساوية إلى الهزلية

إن نائب القنصل الذي لا يلتقي بأحد في كلكوتا - إلى حد يشير فيه شارل روسيت إلى الوحدة الجهنمية التي يعيش فيها . . . (ص ١٦٧) - غير مدير الدائرة الأوروبية (ص ٣٢ - ٣٣ و٦٠) دون أن يحدثه إطلاقاً عن لاهور (ص ٣٢ - ٣٣) باستثناء الجملة اليتيمة المثبتة أعلاه (ص ١٨٣) والذي يترك للآخرين أن يفهموا أو لا يفهموا لاهور كما يريدون (ص ٢٩ و٨٦) يكاد يقصر حديثه عن لاهور مع «السفيرة» آن - ماري ستريتر. وإذا كان هناك إبهام في هذا الحديث واحتمال أن يكون قسم منه قد أسقط في الرواية (ص ١٠٦ - ١٠٧ و١٢١ - ١٢٢) فإنه لا يعدم مع ذلك إشارات ذات مغزى لا ترد في أي حديث أو سياق سردي آخر. وفي ذلك على كل حال تعبير عن علاقة لنائب القنصل بالسفيرة متميزة عن علاقته بالآخرين الذين ينبذونه. فهو يسعى في حديثه معها لأن يجعلها تدرك وجه الاستحالة في لاهور: «إنه هو الذي كان في «لاهور» مع استحالة أن يكون فيها» و«إنه لا يستطيع أن يقول شيئاً عن «لاهور» » . . . (ص ١٠٧).

وإذ تبدو المرأة مشككة بالباعث على ذلك، فإن نائب القنصل يعلن أن ««لاهور»، كانت كذلك شكلاً من أشكال الأمل» (ص ١٠٧). ولا يتناقض هذا القول مع سابقه، إنما يلتحمان ليشيرا إلى ذلك البحث المضني في لاهور عن «الأمل المستحيل» أو «الحب المستحيل». ذلك أن الأمل الذي كانت لاهور شكلاً من أشكاله ليس إلا ذلك الود أو الحنان الأنثوي (الأمومي؟) الذي يذيب كل الآلام ويخلص صاحبها من معاناته، هذا الأمل الذي يتجسد لدى نائب القنصل في آن - ماري ستريتر التي يعنيها في قوله لشارل روسيت: «بعض النساء يجنّن من الأمل (. . .) اللواتي يظهرن نائمات في مياه الطيبة التي لا تفرقة فيها . . . اللواتي تذهب إليهن كل أمواج كل الآلام، هؤلاء النساء الودودات» (ص ١٠١).

وإذ يحاول أن يوضح وضعه في لاهور عبر فكرة المهرج المستيقظ في الإطار الذي تحدده له حدائق شوليمار في لاهور، فلأنها تعبر على الأرجح عن ذلك الخروج من الدور الذي لا ترد أفعاله على احتياجات صاحبه، وإنما هي رسالة موجهة لإرضاء الآخرين؛ فإن كان هؤلاء قد حكموا عليه بالوحدة والحرمان فإنه هو، في صراخه وإطلاقه النار على البرص وعلى المرايا، يعلن شكلاً من أشكال الاحتجاج والتمرد على هذا الحكم وأصحابه. وإذا كان نائب القنصل قد اختار هذا الشكل بالتحديد فلأنه مع اعتقاده باحتمال وجود شكل آخر، يجهل ما هو هذا الشكل بالذات (ص ١٠٧) ولا سيّما أنه في الإطار المذكورآنفاً يكاد التفكير أن يكون معدوماً (ص ١٠٨). إنما ما هو أهم من هذا الجانب وذاك هو جهله بوجود السفيرة (ص ١٠٧). وهذه المسألة الأخيرة هي التي تفضح أكثر من سواها حاجة نائب القنصل الملحة إلى الحب وعجزه عن بلوغه والدلالة الحقيقية للنداء المشوّه الذي يطلقه للحصول عليه.

ربما كانت استحالته كامنة في هذا الوضع المتأزم المسدود، حيث تصبح محاولات الخروج منه انغماساً متزايداً في تعقيده وتخبطاً متفاقماً في متاهاته. بيد أن التقاءه بآن - ماري ستريتر هو الذي يغير هذه المعطيات جميعاً. فهذا الجهد المرهق لبلوغ حبّ لم يتمكن من تحقيقه سابقاً وبالغ في تشويهه، ينتهي منه تحديداً عندما يلتقي بهذه المرأة (ص ٦١ و٦٢). فلأول مرة يعرف نائب القنصل الحب، أو كما يقول لشارل روسيت: «هذه هي المرة الأولى في حياتي التي تشعرني فيها امرأة بالحب» (ص ١٥٠). وهو يفتش عن طريقة للوصول إلى هذه المرأة (ص ٦٤) ويتوسط شارل روسيت لذلك، ويعلن استعداده للقبول بالحد الأدنى من الاتصال بها: أن يكون حيث تكون كأي شخص آخر ولو صامتاً(ص ١٥٠) وهو ما مارسه فعلياً في حفلة ترحيب سابقة (ص ٨٨). بل يمكن له أن يكتفي «بشيء، بشجرة لمستها، بالدراجة أيضاً» (ص ٦٥).

بناء لذلك تأخذ تصرفات نائب القنصل في كلكوتا مغزاها الحقيقي. فعدا عن تقبله للتجاهل الذي يجابه به في حفلة الترحيب السابقة (ص ٨٨) فإن تأمله لدراجة آن - ماري ستريتر وملامسته لها وإنحناءه الطويل عليها، وصفيره لحن أنديناناز سونغ بعد ذلك (ص ٣٩ و٨٤) هذه التصرفات التي يظهر أنه يقوم بها «كل صباح وكل مساء عند ملاعب كرة المضرب المقفرة» (ص ٣٩ - ٤٠) تبعث الرعب في نفس شارل روسيت (ص ٣٩ و٨٤) وهو لا يفهمها ولا يجد من يحدثه بشأنها، بل إن التعبير عنها مستحيل! (ص ٤٠) هكذا نجد هنا نوعاً من الإيحاء بالتماثل بين ما يقوم به نائب القنصل في كلكوتا وما كان يقوم به في لاهور، باعتبار أن العملين غير مفهومين، مرعبان ومستحيلان. ومن خلال هذا التماثل بالذات يجدر فهم ذاك الاختلاف القائم بينهما. فما يخيف ويبدو مستحيلاً هنا كما هناك هو تلك الصيغة المشوّهة التي يعتمدها نائب القنصل للتعبير عن نفسه، عن الحب الذي يشعر به هنا، وعن معاناته في البحث عنه هناك، وهي صيغة تشي في الحالين بذلك الركام الهائل من الحزن والحرمان المستبدّين به.

ضمن هذا المنظور يجدر فهم تشديده على إدراك آن - ماري ستريتر «الجانب الحتمي من «لاهور» . . .» (ص ١٠٨) واعتباره أن المسألة لم تعد في كون «كلمة مستحيل (. . .) الكلمة المناسبة» (ص ١٠٨) للتعبير عن وضعه في لاهور. ذلك أن حبه لهذه المرأة قد جعله يتخطى هذا الوضع إلى وضع جديد حيث يشكل تجاوبها معه، وليس فضولها المعرفي، العنصر المهم أو المسألة الجديدة بالاهتمام. وإذ تستجيب السفيرة لطلبه مؤكده إدراكها «الجانب الحتمي من «لاهور»» (ص ١٠٨) فإنها تعلن بذلك تجاوبها معه واتفاقها وإياه، ويصبح التفاهم بين الاثنين على هذا النحو ناجزاً (ص ١٠٩). وربما يكون نائب القنصل بذلك قد حقق الخطوة

الأولى في الاتجاه الذي أشار إليه في حديثه مع مدير الدائرة الأوروبية حين قال له: «قد آخذها عبر الحزن..» (ص ٦٥). ذلك أن إدراك السفيرة «للجانب الحتمي من لاهور» هو إدراك لحتمية التعبير المأساوي عن معاناة الحرمان الرهيبة التي كان يعيشها نائب القنصل هناك، مع ما تتضمنه هذه المأساوية من إمكانية مجيء التعبير مناقضاً للغاية منه، كما هو حال المهرج أو حال من يطلق النار على البرص «أمثاله»... إلا أن هذا الوضع الجديد (الغرامي؟) الذي يعرفه نائب القنصل في كلكوتا يشهد تطوراً في حفلة استقبال السفارة الفرنسية يتخطى تفاهمه مع السفيرة إلى تواطؤ بينهما تبادر إليه هذه الأخيرة حين تختلق قصة خوفه من البرص. وما إن يكتشف ذلك حتى يصبح له «نظرة يصعب احتمالها بحسب المرء أنه ينتظر ملاطفة وربما حباً. فليجيئا. من التشابك، من اختلاط كافة الآلام، يفكر «شارل روسيت»، يحسب المرء أنه يطالب بحصته فجأة» (١١٩). حصته، أي ذلك الحنان والحب اللذان حرم منهما حتى الآن، واللذان بدوَا له فجأة دانيين إلى حد كبير. وبالإمكان القول إنه لو كان هذا الحب وهذه الملاطفة موجودين في لاهور - وقبلها - لما حصل ما حصل في لاهور - وقبلها -. على هذا النحو يجدر فهم قوله لشارل روسيت إن السفيرة «تعطي رغبة في الحياة» وإن تقريبها له (لشارل روسيت) يخلصه من الجريمة (ص ١١٧)، أي من المصير الذي عرفه نائب القنصل نفسه في لاهور.

بيد أن هذا الحب الذي يعرفه نائب القنصل يكاد لا يتخطى حدود التواطؤ المذكور. فالتفاهم العميق الذي يتم بينه وبين السفيرة يتيح في الوقت نفسه التعرف إلى حدود العلاقة بينهما. فهي التي تستجيب له قائلة: «أنا معك هنا تماماً كما مع لا أحد غيرك، هنا هذا المساء، في بلاد الهند». لا تلبث أن تردف قولها أن لا حظّ له مطلقاً في البقاء معها هذا المساء (ص ١٢٣). ومع ذلك يتفقان بتواطؤ نادر لا تعرفه أي علاقة أخرى بين شخصيات الرواية على أن يتصرف وكأن بالإمكان استبقاءه، وعلى أن يصرخ عالياً في الشارع، (ص ١٢٣ - ١٢٤)! كأنهما لم يجدا غير هذا التواطؤ وبهذا الشكل بالذات صيغة تعبير عن العلاقة التي تجمع بينهما، عن ذلك التداخل الخاص بين عالميهما. ولكن هذه الصيغة بالذات هي التي تعبر أكثر من سواها عن ذلك الهامش المأساوي الذي جمعهما، والذي لم يكن له أن يجمعهما أكثر من تلك اللحظة العابرة ذلك المساء في كلكوتا، وعن هذا اللقاء الاستثنائي المتفرد الذي لا يمكن لأحد أن يفهمه أو يدرك عمق مأساويته في آن.

والأرجح أن هذا اللقاء بحد ذاته كاف بالنسبة لنائب القنصل. فهو الذي عرف مع هذه المرأة الحب لأول مرة، يرضى بأي شيء منها. لذلك فإن آن - ماري ستريتر عندما تقول له بصورة قاطعة: «كلا، ليس هناك أي شيء» يفعلانه من أجله، وأنه ليس «بحاجة إلى شيء» يؤكد رأيها قائلاً: «أصدقك» (ص ١٠٩). وهما يتفقان لاحقاً على الافتراق ويتواطآن على ذلك الدور التهريجي الذي يؤديه نائب القنصل إثر الانتهاء من الرقص معها (ص ١٢٣ - ١٢٤) وهو الدور الذي حاول نائب القنصل أن يجعل السفيرة تدرك من خلاله لاهور (ص ١٠٨). فما هو حاسم فعلاً هو تخلص نائب القنصل (نهائياً؟) من الدوامة المجهدة لعدم الشعور بالحب (ص ٦١) بفضل عشقه لآن - ماري ستريتر وبالتالي تجاوزه (النهائي؟) لوضعه المأساوي السابق.

ربما كان في هذا التغير الذي يصيب صوته دلالة على هذا التحول المذكور. فهذا الصوت الذي سبق وأشرنا إلى صفيره الرتيب مع مدير الدائرة (ص ٥٨ - ٥٩ و٦٧...) ومع شارل روسيت (ص ١١٦) الذي يلحظ النفور الذي يستثيره (ص ٨٥) كما يتفق مع آن - ماري ستريتر على هجنته (ص ١١٣) والذي يلفت نائب القنصل انتباهه إلى نطقه الخاطىء (ص ١١٨)، هذا الصوت الذي تصفه زوجة القنصل الإسباني «بالصوت الأبيض» (ص ٩٣) يتحول في حديثه الأول مع السفيرة إلى صوت «للمرة الأولى، مميز، لكنه محروم بشكل غريب من أية رنّة، شيء زهيد بالغ الحدة كما لو أنه كان يحبس نفسه عن العويل» (ص ١٠٥) مبدياً في ذلك عن هذا التحول العميق في وضع صاحبه الذي يبدو وكأنه يستعيد صوته الأصيل إذ يتوجه إلى من يحب، بينما يبقى صوته الآخر إعلاناً فاضحاً لغياب هذا الحب وللتشويه المترتب عليه. لذلك يصبح مفهوماً أن يتحول بعمق أكبر متناسباً في ذلك مع الوضع الغرامي لصاحبه، فهذا الأخير إذ يتحدث مع السفيرة للمرة الثانية والأخيرة في الحفل الراقص للسفارة الفرنسية «للمرة الأولى صوته جميل» (ص ١٢١). كأن هذا الصوت يعبر في نبرته وتلاوينه عن الوضع النفسي لصاحبه، معلناً هذا التحول من التشويه الملغي لوجود هذه الشخصية الميتة في غياب الحب وسوء التفاهم، إلى الجمال المرتبط بسعادة الذات المتوهجة بالغرام والتفاهم.

إن البحث عن العوامل التي أدّت إلى اللقاء بين آن - ماري ستريتر ونائب القنصل والتغيير الذي نتج عنه يستدعي النظر، لا في طيبة ووداد آن - ماري ستريتر (ص ١٠٧ و١٦٧) فقط، وإنما أيضاً في ذلك الحزن الشديد (ص ٦٤ و٩٥) أو القنوط العميق (ص ٩٠) الذي تكنّه. فهي بطيبتها تبدد كل الآلام التي تتجه إليها لتتيح بذلك المجال أمام البرص، ومنهم نائب القنصل، كي يجدوا بعض الراحة على «ضفافها». في هذا الإطار يجدر وضع اهتماماتها بجياع ومتسولي كلكوتا (ص ٢٧ و٨٢) وهو ما لم يقم به أحد قبلها، كما يجدر فهم ذهابها مع أصدقائها إلى كاباريه الـ «بلو مون» الذي «لا يجرؤ الأوروبيون على الذهاب إليه بسبب البرص»... (ص ١٣٧). إن هذه الطيبة هي الوجه الأول الذي تلاقي آن - ماري ستريتر عبره وله نائب القنصل بها، وهي نفسها تلمح إلى ذلك (ص ١٦٧). لكن هذه الطيبة ليست خالصة على ما يبدو، بل إنها مضمّخة بذلك الحزن العميق الذي تبقى أصوله مبهمة وإن كانت مأساويته واضحة في احتمال محاولتها الانتحار في السنة الأولى من إقامتها في كلكوتا، وما نتج عن ذلك من هزال مخيف لازمها (ص ٩١) وتوقع انتحار آخر (ص ١٣٠) وفي تلك الدموع التي تنهمر فجأة من عينها (ص ١٤٣ و١٧٠) والتي يرى فيها نائب القنصل سماءها (ص ١٤٩). وهي إذ تفسرها بقولها:

«هذا أشبه بعذاب يخترقني، لا بد أن يبكي أحد، كأنما هذا أنا «فإنها» تعطي انطباعاً بأنها الآن أسيرة ألم أقدم من أن يبكي ثانية» (ص ١٧٢). وهذا الحزن هو الوجه الثاني الذي تلتقي عبره نائب القنصل كما قدرهو نفسه ذلك (ص ٦٥) وكما يرجح شارل روسيت ذلك أيضاً (ص ١٧١) وهو الذي يتمظهر في هذا التحول المفرط الذي يشتركان فيه - كما يشتركان في القول - (ص ٧٣ و٧٥) وفي احتمال الانتحار الذي يجمعهما (ص ٧٧ و٩١) وفي ذلك المنفى الداخلي الذي يعيشه كل منهما (ص ٦١ و٧٥ و١٤٣).

وما هو مشترك بينهما أيضاً هو هذه الطريقة المتعثرة في الكلام للتعبير عن وضع معقد وذات مدلهمة، التي تجعل التفاهم بينهما يقوم على الحدس وعلى اكتناه الإشارة والتلميح أكثر مما يقوم على تماسك العبارة ووضوح الدلالة (ص ١٠٤ - ١٠٥ و١٠٦).. ربما كانت جميع هذه العناصر هي التي آلفت بين الشخصيتين وجعلت، لا نائب القنصل وحده في وضع عشق لأن - ماري ستريتر، وإنما جعلت هذه الأخيرة في وضع قريب من وضع نائب القنصل إلى حد كبير، كما يمكن للفرح القوي جداً الذي يشع من نظرتها معه في البداية (ص ١٠٦) ولمبادرتها إلى التواطؤ معه والكذب على الآخرين والصدق معه في النهاية (ص ١٢٣ - ١٢٤...) أن ترجح ذلك.

بيد أن هذا التواطؤ القائم على تصرف يتولاه نائب القنصل يتضمن إمكان استبقاء غير وارد وصراخاً عالياً في الشارع (ص ١٢٣ - ١٢٤) لا تقتصر دلالته على التفاهم الحميم بينه وبين السفيرة. فهو يعلن في هذا التفاهم بالذات تضامناً خاصاً في وجه الآخرين الذين يستبعدون نائب القنصل وينفونه. وهو تضامن يبين في السخرية والعبث الكامنين فيه عن هذا التحول الذي عرفه نائب القنصل في كلكوتا عما كان عليه في لاهور، فما كان مأساة هناك يضحي ملهاة هنا، ليعبر هذا التحول عن تخطي وضع لاهور، بحيث لم يعد لإقصاء نائب القنصل إثر حالة الحب التي عاشها من مغزى خطير أو مسيء. فوجوده بعد إخراجه من مبنى السفارة «بين البرص» وزعقاته التي تصل من ضفة الغانج إلى الساهرين في صالة استقبال السفارة (ص ١٢٩) يختلف تماماً عن صراخه وإطلاقه النار على البرص والمرايا في لاهور، وذلك في وجه واحد على الأقل وإنما حاسم المغزى، وهو أنه في كلكوتا يخاطب بصراخه شخصاً محدداً، السفيرة التي تُنصت إليه ويكمل معها الحوار الذي سبق خروجه والذي ينزع عنه طابع «الوحدة الجهنمية» التي عرفها في لاهور والتي يظن شارل روسيت أنه لا يزال أسيرها (ص ١٦٧).

ليس صدفة بناء لذلك أن يكون أول طلب توجه به إلى السفيرة في هذا الحوار هو: «أود أن تسمعيني، أنت، هذا المساء» (ص ١٠٦) وآخر طلب تتوجه به السفيرة إلى نائب القنصل في هذا الحوار نفسه: «في الشارع، أصرخ عالياً» (ص ١٢٤). بين هذا وذاك تكون السفيرة قد أدركت لاهور - «الجانب الحتمي من لاهور» - عبر فكرة التهيج التي عبر بها نائب القنصل عن ذلك، أو أنها أدركت الجانب المأساوي في الدور التمثيلي الذي كان يؤديه؛ وهي التي تقول فيما بعد عنه «إنه اعتقد أن من الضروري أن يمر بالتمثيل، هو أكثر من أي شخص آخر كما أعتقد» (ص ١٣٩). كأنها في كلامها الكاذب عن خوفه من البرص كانت تمارس نوعاً من التمثيل يتجاوب مع ذاك الذي كان يمارسه. وربما كانت هذه الممارسة بالذات كتعبير عن التفاهم والتضامن بينهما هو ما يجعل نائب القنصل غريقاً كما من السعادة (ص ١١٩) وهو ما يتأكد له في الحوار الأخير بينهما الذي ينتهي إلى الاتفاق على مشهد تمثيلي مشترك تعبيراً عن هذا التلاقي الحميم بينهما، عن هذا التداخل المحدود والمتميز بين عالميهما. ولما كانت السفيرة قد أضافت إلى قولها الأخير: «سأقول إنه ليس أنت. لا، لن أقول شيئاً» (ص ١٢٤) فإليها ترجع نسبة القول الذي ينفي صراخ نائب القنصل رداً على طلب شارل روسيت منها ومن أصدقائها الإنكليز أن يستمعوا إلى هذا الصراخ. وإذا صح ذلك فإن السفيرة تكمل بفعالية لعبة التواطؤ التي بدأتها مع نائب القنصل، دون أن يعني سكوتها إخلالاً بهذا التواطؤ وإن بدا أقل فعالية. فهي التي سبق وكذبت من أجله (ص ١٢٢) ليس مستبعداً أن تستمر في هذا الكذب - التمثيل من أجله أيضاً. ولكنها إذ تكذب مع أصدقائها المقربين - وهو ما أثار بعض الشك العابر لدى شارل روسيت (ص ١١٠) - تجعل كلامها مع نائب القنصل نفسه موضع تشكيك! ولا يمكن إطلاقاً حسم مسألة مدى صحة وصدق أقوالها معه؛ بل قد يكون ما قالته له على الأقل مختلفاً تماماً عما تود قوله، كما تفسر هي نفسها مشكلة إيجاد «الكلمة الصحيحة» للتعبير عما كان يقال بصدد بكين: «يعني الكلمة الأولى التي قد تبدو مناسبة، هنا أيضاً، قد تحول دون أن تجيء الكلمات الأخرى إليك. لذا... (...) أن يتكلم المرء عنها بسرعة كبرى، مهما كلف الأمر، أن يفكر فيها مهما كلف الأمر، بسرعة كبرى لكي يُقضى الأمر، كان يحول دون قول شيء آخر مختلف تماماً، أبعد بكثير مما كان يمكن قوله أيضاً»... (ص ١٠٤ - ١٠٥).

بيد أن نائب القنصل يعرف وضعاً مماثلاً إلى حد كبير. فهو الذي يعترف لزوجة القنصل الإسباني بالكذب عليها (ص ١١١). وتُعتبر نجاواه مع مدير الدائرة الأوروبية ترهات (ص ٨٠) ويُشكك بما يخبره فيها عن طفولته باعتبار أنه قد يكون نوعاً من الخداع (ص ٨١) بل إن ما يذكره عن يتمه يرى فيه البعض احتمال اختراع (ص ١١٣). ويسهم الصوت الراوي في هذا التشكيك حين يشير إلى أن ما يرويه كل من نائب القنصل ومدير الدائرة للآخر هو مزيج من الوقائع والاختلاقات (ص ٧٣) بحيث يستحيل بالتالي تمييز هذه من تلك. كما أن شارل روسيت، إذ يستمع إلى ما يقوله له نائب القنصل عن حبه لآن - ماري ستريتر، يفكر: «ما أكذبه»! (ص ١٥٠) وهو إزاء استغراق نائب القنصل في اعترافاته بهذا الصدد يعلن له بصراحة: ...«لا أصدق ما قلت لي» (ص ١٥١) كما يعتبر هذه الاعترافات «هراء»! (ص ١٦٦) وإن كان يتراجع لاحقاً عن ذلك في غياب نائب القنصل ليرجح

صدقه وصحة أقواله. على أن تحفظه على ما قاله له نائب القنصل في حفلة استقبال السفارة لا لبس فيه (ص ١٣٢). كما أن إنكار نائب القنصل لرؤية متسولة كلكوتا ولمعرفته أنها هي التي تغني ليلاً (ص ١٥٢) يتناقض مع تأمله لها (ص ٢٤) والترجيح القوي لسماعه لها (ص ١٢٨). إلا أن الأهم كذلك هنا هو إمكان الخطأ في تعبير نائب القنصل عما يود قوله، كما يبوح بذلك للسفيرة حين تسأله عن سبب حديثه لها عن البرص: «لأن لدي انطباعاً بأني لو حاولت أن أقول لك ما أود أن أتوصل إلى قوله لك، لراح كل شيء هباء... (...) الكلمات لكي أقول لك، أنت، الكلمات... مني... لكي أقول لك أنت، ليست موجودة. لكنت أخطىء، أستعمل كلمات... لقول شيء آخر... شيء حصل لغيري...» (ص ١٠٦).

ربما بسبب هذا العجز عن التعبير بالكلمات كان ذلك الاتفاق بين نائب القنصل والسفيرة على صراخه وتمثيله دور الضحية. وقد لا يكون هذا التمثيل فات بعض الحاضرين (ص ١٢٦) مع ذلك، ورغم ما يذكره بيتر مورغن الذي أوصل نائب القنصل إلى الباب الخارجي للسفارة عن ضحكه (ص ١٣١) فإن الزعقات التي تصل إلى آن ـ ماري ستريتر وأصدقائها لا تزال تؤخذ على محمل الجد من قبل هؤلاء الأخيرين (ص ١٣٣).

ضمن هذه المعطيات لا مجال للحسم برأي ولا لترجيح احتمال على آخر، وخاصة لا يعود لما قيل أعلاه عن معاناة نائب القنصل وآلامه حظوة التفضيل على أي قول آخر، وإن كان نقيضه، وبقدر ما يبدو نائب القنصل مأساوياً وهزلياً في الوقت نفسه تبدو السفيرة آن ـ ماري ستريتر بغياً وقديسة معاً. وقد يكون في خصوصية هذه الازدواجية وجه آخر من وجوه التقاء الشخصيتين وتداخل عالميهما.

وإذا كان صراخ نائب القنصل القريب كاذباً، بقدر ما هو صادق، فما هي حقيقة وضع الصراخ الآخر البعيد؟

رابعاً: مركزية النظرية الأوروبية في بنية الرواية

يتعلق الصراخ البعيد بفضاء مختلف عن فضاء بيض كلكوتا الذي ينتمي إليه نائب القنصل. إنه فضاء أبناء الهند الأصليين الذين تبقى معاناتهم بعيدة عن فضاء أولئك البيض فيها، ولا تصل أصداؤها إليهم إلا بعد جهد الإنصات. لذلك تبدو ملاحظة مايكل رتشارد بصدد الأوروبيين الذين لا يتأخرون عن الاعتياد على الحياة في الهند نافرة الدلالة في هذا السياق، وذلك بقدر ما تبين عن الوضع الذي يجد الأوروبيون أنفسهم فيه، ونظرتهم الخاصة إليه. فهو يقول: «كلنا معتادون (...) بعدئذٍ... يشعرنا نائب القنصل بالغربة أكثر مما تشعرنا بها المجاعة التي تعيث فساداً في هذه الآونة على شاطىء «مالابار»...» (ص ١٣٦). أو إن هؤلاء الأوروبيين لا يلبثون أن «يروا» في الألم الهندي الواسع والفظيع أمراً عادياً مألوفاً ـ ذلك إن رأوا أو إن ترك لهم الحر والرتابة (ص ٨٣ و٩٣...) والسأم والوحشة (ص ٥٩ و٩٧...) هامشاً يرون من خلاله شيئاً آخر يتعداها ـ وأن حالة نائب القنصل هي التي تبدو لهم مستغربة ومفارقة.

إن أحداً لا يشير إلى المفارقة الحاصلة بين التخمة المديدة التي يرتع فيها الأوروبيون في كلكوتا («منذ ثلاثة أشهر، لا يزال الصحافيون أنفسهم يتخمون وينامون»... (ص ١٣٩)) وبين المجاعة الحاصلة على ساحل ماليبار («ثمانية أيام من الوقوف في الصف لأجل ليبرة من الأرز...» (ص ١٣٩)) رغم تجاورهما في الحديث المتبادل بين آن ـ ماري ستريتر وأصدقائها. كما أن هذا الحديث نفسه يعبر بسرعة من المجاعة إلى انتحار الأوروبيين («انتحار الأوروبيين أثناء المجاعة التي لا تنالهم أبداً، مع ذلك، أمر مثير» (ص ١٤٠)) ليستقر عند الموسيقى التي يستغرق الجميع فيها (ص ١٤٠ ـ ١٤١) أي آن ـ ماري ستريتر وأصدقاءها في غياب نائب القنصل الذي إن أخذ بعين الاعتبار عمله في لاهور كتمثيل لعملية انتحارية، كانتحار رمزي، كقتل لوجهه الرمزي المترائي له في المرايا والبرص، فإن وضعه يقترب من تلك الأقلية الأوروبية التي تعيش بمأساوية تماثلاً بين وضعها الخاص والبؤس العارم في الهند وضمنها أولئك الذين ينتحرون أثناء المجاعة.

كأن هناك، إذا أخذنا بكلمة السر ـ بـ «الحلقات المغلقة في بلاد الهند» (ص ٨٤) ـ التي يشير إليها نائب القنصل، حلقة أولى مغلقة تتشكل من آن ـ ماري ستريتر وأصدقائها وأمثالهم... تقوم خارجها حلقة ثانية من نائب القنصل وأمثاله من المنفيين المنبوذين... ثم يشكل البرص والمتسولون في كلكوتا (والهند) حلقة ثالثة... لتتكون الحلقة الرابعة من الموتى جوعاً في بلاد الهند.

أربع حلقات متحاذية تكاد الواحدة منها تطوّق الأخرى دون أن تتداخل معها، تماسّها دون أن تقيم معها علاقة ثابتة وفعالة. بل كأن هناك نوراً واستبعاداً يمتدان من الحلقة الأولى نحو الحلقة الرابعة. ربما إلى تميز قريب من هذا يشير ذلك الحوار بين آن ـ ماري وأصدقائها حيث يقول أحدهم (شارل روسيت): «هناك بلاد الهند خاصتي، خاصتك، هذه، تلك...» (ص ١٣٦) ويسأل آخر: «نائب القنصل هل له بلاد هند متألمة؟» فيأتيه الجواب: «كلا» (ص ١٣٦). هكذا تستبعد الحلقة الأولى نائب القنصل، ويطلق هذا الأخير النار على البرص؛ ولا يعرف البرص والمتسولون بؤس أولئك الذين يموتون جوعاً أو لا يصل بهم الأمر إلى الحد المأساوي الذي يعرفه موتى المجاعة في الهند. وإلى وضع شبيه بهذا يشير الراوي حين يقول: «في البعيد، أشجار نخيل زرقاء. ضفة «الغانج»، البرص والكلاب مختلطين يكونون السور الأول، العريض، أول أسوار المدينة. الموتى جوعاً أبعد، في الجَيَشان الكثيف للشمال، إنهم يكونون السور الأخير» (١٤٣). إنما قبل البعيد المشار إليه هناك نائب القنصل القريب، وأقرب منه هناك آن ـ ماري ستريتر وأصدقاؤها.

إن بالإمكان إرجاع هذا التوزيع الرباعي إلى ثنائية متعارضة متقابلة: عالم الأوروبيين الذي تتعارض الحلقة الأولى فيه، حيث تسود التخمة وأنواع المتعة واللهو والاستهتار، مع الحلقة الثابتة التي تعتبر أقل عدداً من الأولى، والمكونة من البرص البيض ومن المنتحرين البيض حيث يهيمن الحرمان والمعاناة؛ وعالم الهنود الذي

يُقسم على عكس الأول وفي تعارض متوازٍ معه في الوقت نفسه في الكم كما في الكيف، إلى المتسولين الطفيليين المعتاشين على فتات العالم الأول، والبرص في «احتضارهم السرمدي» (ص ١٤٥) من ناحية، وإلى موتى المجاعة الذين يتفوقون عدداً على الأولين («خمسة ملايين، مثل عدد موتى الجوع. . .» (ص ٢٧)) من ناحية ثانية.

إن رؤية بنيوية للنص كهذه تسمح بفهم جديد ومختلف لتصرف نائب القنصل في لاهور لا يتناقض في الحقيقة مع ما سبق استعراضه، حيث يظهر إطلاقه للنار على البرص وعلى المرايا وكأنه محاولة لردم الهوة بين طرفي التعارض في العالم الهندي كتمهيد أو استدعاء لردم الهوة بين طرفي التعارض في العالم الأوروبي الآخر. إن قتل البرص يتقدم في مرامه المحتمل أهون من إحياء الموتى. فكأن القتل كسر للحاجز الفاصل بين البرص (والمتسولين) وموتى المجاعة الهنود وجمع لهم في وضع موحِّد، وتطلع في الآن نفسه إلى توحيد «البرص» (والمنتحرين) البيض والمتنعمين الأوروبيين في إطار مشترك يجد نائب القنصل فيه حلاً لأزمته، إذ يخلص من ذلك النبذ الذي أحاق به بكل متضمناته السلبية التي شكلت أساس معاناته وأزمته.

كل حلقة من الحلقات الأربع المشكّلة لهذين العالمين تتميّز بسمات خاصة تتفرد بها عن سواها، قد تكون تلك الموسيقية بينها أبلغ وأدل تعبيراً عن سواها، ربما لأنها من جهة تتخلص باعتبارها كذلك من كل التباسات الكلام واحتمالات الكذب والاختلاق فيه، ومن جهة ثانية تلخص في عدم تحديدها وإيحائيتها واحتمالات التأويل المتعددة التي تطلقها التباسات واحتمالات الكلام وتكرسها.

تبرز في الحلقة الأولى مقطوعة «شوبرت» الكلاسيكية تعزفها آن ـ ماري ستريتر على البيانو لأصدقائها المقربين (ص ١٤٠) وتجدر الإشارة هنا إلى اللقاء الذي تمّ بين آن ـ ماري ستريتر ومايكل ريتشارد استناداً إلى هذا العزف بالذات (ص ١٦٢). ويتردد في الحلقة الثانية لحن إنديانا سونغ الذي كان يعزفه نائب القنصل صغيراً ولا ينفك يصفر به كبيراً (ص ٢٦. . .) والارتباط بين هذا اللحن وعزلة نائب القنصل بارز في أكثر من مناسبة، وهو مع شارل روسيت لا لبس فيه (ص ٨٤). وفي حين تصدح أغنية متسولة كلكوتا في الحلقة الثالثة (ص ١٣٥ و١٥٢ و١٥٨ و١٧٣. . .) وهي ترتبط غالباً بملاحقة البيض الذين يحسنون إليها (ص ١٥٨ و١٧٣. . .) فإن غياب أي صوت أو لحن صادر عن الحلقة الرابعة أو متعلقاتها يدل على هيمنة الموت الساحقة هنا، بقدر ما يدل على صمم الحلقة الأولى ـ والأخريين؟ ـ بشأنها. بل تكاد الحياة ترتبط بمدى تقدم وروعة البناء الموسيقي الذي يجري إعلانه. فإذ يعم الموت في غياب أي لحن يكون الحد الأدنى من الحياة والاستمرارية قائماً حيث يتردد ذلك الغناء الطفولي «البدائي» بلغة هند ـ صينية، بينما تأخذ الحياة مداها الصراعي في تجاورها مع القتل والانتحار حيث يعلن لحن الأغنية الإنكليزية إيقاعه الخاص، وتكون الحياة في فعاليتها القصوى، هيمنتها الأشد والأقوى مع ذروة العمل الموسيقي المركب والمتعدد الأبعاد كما تؤديه المؤلفات الكلاسيكية الغربية «الراقية».

ليس هذا التوزيع الرباعي اعتباطياً، بل إنه تعبير عن رؤية بنيوية عامة تحكم النص بأكمله وتجد المؤشر المباشر عليها هنا في هذا العمل الموسيقي الأخير. ذلك أن التوزيع المذكور لا يتقدم كحلقات مستقلة ومنفصلة، ويمكن النظر إليها باعتبارها شكلاً من أشكال علاقات القوة والصراع بين أنماط الوجود والاجتماع المرتبطة بها. ضمن هذا المنظور تتقدم الحلقة الأخيرة (الأولى) كحلقة متميزة عن الباقيات بقدر ما تكاد تلك الثلاث ترتهن بها وتتحدد بناء لصلتها بها نفياً أو تبعية أو إهمالاً ـ تباعاً ـ.

إن حكم هذه الحلقة للأخريات يتبدى في هذا السياق من خلال انتظام الحلقات جميعاً بناء لبنيتها الخاصة. كأن في ذلك تدليلاً على تلك النظرة الأوروبية المركزية التي تحكم العمل ككل. ضمن هذا المنظور يجدر وضع غياب أي صوت موسيقي خاص بالحلقة الرابعة، لا باعتباره غير موجود، بل باعتبار عدم إيلائه من قبل الحلقة الأولى المقرّرة أي إنصات أو اهتمام، كأن هذه الحلقة (الأولى) هي التي تهب الحياة والموت للحلقات الباقية باستبدادية طاغية. إن القطعة الموسيقية الكلاسيكية التي تعزفها آن ـ ماري ستريتر لأصدقائها تتكرر جملتها المرارية أربع مرات، ويأتي التعبير عن هذا التكرار في صيغته الرباعية هذه ليعلن ثنائية تفصل المرتين المنقضيتين عن تينك الحاضرة والتي لا تلبث أن تحضر (ص ١٤١). ولا يخفى تماثل هذه الثنائية الزمنية للتشكل الرباعي للحركة الموسيقية مع الثنائية التي سبقت الإشارة إلى ورودها في عالمي الهنود والأوروبيين في تناولنا للحلقات الصوتية ـ الاجتماعية ـ الموسيقية الأربع التي يشيدها النص الروائي.

بالإمكان رؤية هذا التوزيع نفسه يتردد في بعض أوجه هذا العمل البارزة. ليس لنا للتدليل على ذلك إلا الإشارة إلى المدى الزمني الذي يستغرقه القصص المباشر أو الحاضر القصصي الذي يبدأ من صباح الخميس (ص ٥ و٢١ و٢٤) حتى مساء الأحد (ص ١٨٠ و١٨١ و١٨٤) شاملاً بذلك أربعة أيام متعاقبة قد لا يكون من الصعب رؤية ثنائية ما فيها بناء لما يمكن اعتباره من أيام العمل الأسبوعي (الخميس والجمعة) ومن أيام عطلات نهاية الأسبوع (السبت والأحد)، وإنما أيضاً بناء لما جرى حتى إخراج نائب القنصل من صالة احتفال السفارة الفرنسية في ساعة متأخرة من ليل الجمعة (أو في الساعات الأولى من يوم السبت) ولما جرى بعد ذلك. بيد أن نائب القنصل، في هذا الاحتفال، يؤدي هو أيضاً أربع رقصات يتبين بوضوح فيها استنادها إلى ثنائية تعبر عنها المرأتان الوحيدتان اللتان يرقص نائب القنصل معهما: زوجة القنصل الإسباني (ص ٨٧ و٩٣ ثم ١١١) وزوجة السفير الفرنسي (ص ١٠٢ ثم ١٢١) حيث يؤدي التحام الكلام بالموسيقى وبالحركة وبالزمان، والرجل بالمرأة إلى المقاطع القصصية الأكثر إثارة وغنى دلالياً في هذا النص الروائي.

كما أن بالإمكان رؤية هذا التوزيع الرباعي للبنية الثنائية قائماً

على صعيد العمل ككل كما في تفاصيله. فالنص بأكمله مكون من أربع حركات يعلن كل منها ما يكتبه بيتر مورغن (ص ٥) وما يجري إذ يتوقف عن الكتابة (ص ٢١) ثم مجدداً ما يكتبه (ص ٤١) وما يجري عند توقفه عن الكتابة (ص ٥٧)... لينهض بناء النص الروائي بأكمله على بنية ثنائية عامة ذات صيغة أو تشكل رباعي، حيث يُقدَّم كذلك في الوحدتين المكونتين لهذه الثنائية عالمان متناقضان يهيمن على الأول منهما الوجود المحلي الهندي - الصيني، وفي الثاني الوجود الأوروبي في بلاد الهند؛ ليتجاوب هذا البناء مع ذاك القائم في العمل الموسيقي الخاص بالحلقة الرابعة المشار إليها أعلاه، مؤكداً مركزية النظرة الأوروبية في تكوين العمل الأدبي ككل.

وإذا كان لنا أن نتوقف في هذا السياق عند ما يكتبه بيتر مورغن، فنظراً للدور الذي يؤديه هذا المكتوب على أكثر من مستوى. فانطلاقاً من «أغنية ساڤانا كيت» التي ترددها متسولة في كلكوتا، يمضي بيتر مورغن إلى تأليف كتاب عن هذه المتسولة «المجنونة»، هو في الحقيقة «ملاحظات خيالية عن هذه المرأة» (ص ١٣٥) جاعلاً فيه من الحكاية التي أخبرته إياها آن - ماري ستريتر عن متسوّلة في ساڤانا كيت (في اللاوس) باعت ولدها منذ سبعة عشر عاماً، حلقة من حياة هذه المتسولة التي تحوم حول الأماكن التي يتردد إليها البيض في كلكوتا وجزر دلتا الغانج (ص ٥٧) ذاكراً أنه بذلك ينتشر «بالألم في بلاد الهند (...) لا يمكن التحدث عن هذا الألم إلا إذ أمّنّا تنفسه فينا» (ص ١٣٥) لذلك فإنه يركز على ذلك الوسخ الراسخ فيها لإثارة قرف الأوروبيين، كأن ليس هناك إلا «حالات نوم، وجوع، اختفاء العواطف، وكذلك اختفاء الرابط بين العلة والمعلول؟ (...) يودّ ألا يعطيها وجوداً إلا في الشخص الذي ينظر إليها...» (١٥٩) أو أنه يودّ لو يضع محل ذاكرة المتسولة الملغاة خردة ذاكرته» (ص ٥٧ - ٥٨) بحيث لا تكون كل الحكاية التي يكتبها عن هذه المرأة منذ مغادرتها باتامبانغ في كمبوديا حتى بلوغها كلكوتا في الهند، مروراً بكل تلك المواضع التي تجتازها مشياً مئات الكيلو مترات من كمبوديا إلى تايلاند وبورما والهند خلال عشر سنوات (ص ٤١ و٤٢ و٤٣ و٥٥) غير الرؤية الخيالية الأوروبية التي تعطي عن الوقائع صورة تلغيها بقدر ما تحل محلها وتصبح بديلاً عنها بقدر ما تستحوذ على ناصية القول والتعبير بصددها. ضمن هذا الإطار يفهم ما يرد في النص من إشارة إلى رغبة بيتر مورغن إحلال خردة ذاكرته مكان ذاكرة المتسولة الملغاة وإلا فإنه «ستنقصه الكلمات لكي يعطي فكرة عن جنون متسولة «كلكوتا»» (ص ٥٨).

إذا كان بيتر مورغن يجد في إثارة البؤس والمأساوية في وضع تلك المتسولة انتشاء بألم يراه ضرورياً لإمكان الكلام عنه، معبراً في ذلك عن موقع فئة من الطبقة المسيطرة التي ينتمي إليها، فإن نائب القنصل يرى أن وجود المتسولة «المجنونة» في جوار البيض وذهابها دوماً إلى حيث يكونون دون التعرض لهم هو «الموت في حياة جارية (...) لكن موت لا يلاقيك أبداً؟»... (ص ١٥٢) معبراً بدوره عن موقع آخر لفئة تعيش الصراع الداخلي والمعاناة الذاتية في تفاعل وجودي مع المحيط المحلي (في الهند) أكثر من الأولى التي تركز على الإثارة الأوروبية. إنما في الحالتين هناك محافظة على مسافة فاصلة بين كل من الموقعين المذكورين وبين هذا المحيط، على تمايز بينهما، وفي النهاية لكل واحد بلاد الهند الخاصة به كما يلمع إلى ذلك شارل روسيت (ص ١٣٥). ضمن هذا الإطار أيضاً يجدر وضع وجهة نظر السفير الفرنسي الذي يرى أن الأوروبيين يكونون في الهند «أمام أحد الأمرين، إما الرحيل، وإما البقاء. إذا بقينا، بما أننا لا يمكن أن نرى الأشياء مواجهة، فيجب... أن نخترع، نعم أن نخترع طريقة للنظر إليها، أن نجد، كيف...» (ص ١٠٠) وربما كان يطبق وجهة النظر هذه عندما يعلن لنائب القنصل أن الهند «هوة لا مبالاة كل شيء فيها غارق» (ص ٩٨).

يبقى أن ما يكتبه بيتر مورغن عن المتسولة الكمبودية، فيما يمكن اعتباره نوعاً من القصص الثاني الذي يتضمنه القصص الأول حيث تقوم شخصية المتسولة «المجنونة» في كلكوتا، يطرح مسألة العلاقة بين النص الروائي ومرجعه من زاوية خاصة. فهذا التضمين القائم فيه يتقدم في واحد من احتمالاته على أنه صورة عن هذه العلاقة بالذات حيث يشكل القصص الأول الموقع المحظي في المرجعية التي يستند إليها التخييل القائم في القصص الثاني. إنما يجدر التنبه إلى أن هذا القصص الأخير إذ يعطي لما هو غامض ومستغرب وغير مفهوم في القصص الأول (متسولة كلكوتا) كياناً متسقاً ووجوداً منطقياً وسيرورة تاريخية بدءاً من باتامبانغ حتى كلكوتا، يجعل هذا القصص (الأول) في إدلهامه وتناقضاته واحتمالاته المتعددة كأنه يفترض في التعارض القائم بينه وبين النص المكتوب من قبل بيتر مورغن تعارضاً آخر يقوم بين مرجعيته ومرجعية هذا الأخير، مع ما يعنيه هذا الافتراض من استواء المنطق والتاريخ والوجود في مرجعية القصص الأول. وإذ يستحوذ العالم الهندي/الهندي - الصيني على فضاء القصص الثاني، بينما يهيمن العالم الأوروبي على فضاء القصص الأول فإن التعارض بين هذين العالمين يتكرّس أيضاً على هذا المستوى من الخطاب السردي المعتمد في الرواية.

على هذا النحو لا تتجسّد النظرة المركزية الأوروبية (الاستعمارية الإمبريالية) في قتل الآخر (الهندي) وإنما أيضاً في إلغائه وفي إعطائه وجوداً وتاريخاً جديدين. فعدا عن كون جرائم نائب القنصل لا تعامل على أنها كذلك - إذ ينكر السفير وجود خصم في هذه الحالة ويتساءل عن معنى لاهور! (ص ٣٢) ويتساءل البعض: «أنقتل إن يقتل المرء برصاً أو كلاباً؟»! (ص ٧٧) كما يبحث السفير مع شارل روسيت عن مكان لنائب القنصل يحفظ له أمنه - وإن عن نفسه -! (ص ٣٣) كأن الخطر جاثم في المكان وليس في الوافد إليه، والأذى يتهدد هذا الأخير (الجلاد) لا الهنود (الضحايا)! ويقول البعض بصدد نائب القنصل: «أن يكون قد أساء إلينا. لم يظهر لي ذلك أبداً»! (ص ٨٢) - فإن الوجود الهندي يكاد يقتصر على البرص والمتسولين والجائعين، وعلى الخدم، كأنه لا يتكون إلا من هذه الأنماط الاجتماعية والإنسانية «الدونية» وحسب. وإذا كان الجائعون

الذين يموتون بالملايين لا يحظون بغير التعليق العابر دون أن ينبسوا بكلمة واحدة، فإن البرص يحتضرون مقهقهين (ص ١٤٥) «أحياناً يقولون بعض الكلمات» (ص ١٤٣) دون أن تستحق التسجيل، ولا يصدر عن متسولة كلكوتا فيما عدا «أغنية «ساڤانا كيت»» (ص ١٣٥) - التي لا تعرف أبداً حقيقتها، وحتى اسمها يبقى مجهولاً باعتبار أن تسميتها المذكورة تطلق عليها نتيجة تحكمية أو اصطلاحية أوروبية - غير كلمة «باتّامبانغ» (ص ١٧٨) بينما يبدو الخدم متّهمين في حسن نيتهم (ص ٢٩) وبالكذب (ص ٣٨) وبالمكر والحذر (ص ٣٧) وهم إذ يتكلمون فإن كلامهم لا يحظى بوضع كتابي (طباعي) خاص يميزه عن السرد (ص ٣٧) - كأنهم في سديمية العالم الروائي وأحداثه موضوعات (منفعلة) وليسوا ذواتاً (فاعلة) -! وليس صدفة أن تكون الكلمة الوحيدة المحلية المصدر التي تعرف امتياز الوضع الكتابي (الطباعي) الخاص الشبيه بمعظم مقاطع الحوار بين الأوروبيين هي تلك التي تلفظها شخصية «مجنونة»: «باتامبانغ»! (ص ١٧٨) كأن ليس في هذا العالم الهندي من إنسان سويّ، ناهيك بمساواته الأوروبيين!

هكذا يحكم النص الروائي على هذا العالم الهندي بما يقرب من الخرس - المرادف أو المشابه للعدم - ليصبح ميدان ثرثرة أوروبية - مرادفة أو مشابهة للوجود - تعبر بهيمنتها عن عالم أصحابها، وإنما أيضاً، بلغة هؤلاء ورؤيتهم، عن عالم الهند الذي يجتاحونه. ربما بسبب ذلك يهيمن السرد على أنه لغة الراوي - الكاتب (بيتر مورغن) على الحكاية المتضمنة بشكل ساحق، بحيث يستحوذ على كلام الشخصيات (الهند - صينية) بأكمله، ولا يتخذ أي قول لهذه الشخصيات وضعاً كتابياً (طباعياً) متميزاً عنه كما هو الحال بالنسبة للأحاديث والمحاورات الأوروبية في القصص المباشر.

خامساً: شعرية اللغة في الخطاب الروائي

ربما كانت هذه الثرثرة الأوروبية الوسيلة الأكثر فعالية لتأدية ذلك العالم الضبابي من الشخصيات والعلاقات والمواقف، حيث لا تصبح الكلمات أحياناً باباً من أبواب التعرف بل تصبح باباً من أبواب التضبيع، كما هو حال الحديث الذي يجري بين نائب القنصل ومدير الدائرة الأوروبية عن مدرسة الصبا. ففي مساهرتهما مساء الجمعة قبل توجّه نائب القنصل إلى حفل استقبال السفارة يتحدث نائب القنصل عن مدرسة «منفور» الداخلية في «سين - إيه - واز»، ومدير الدائرة عن مدرسة «پا - دو - كاليه» النظامية في «أرّاس» (ص ٦٧ و٦٨...) وفي حفل السفارة المذكور يتداول البعض هذا الحديث بنوع من الالتباس، بحيث لا يحدد بشكل نهائي من المعنيّ بما يُذكر عن «المدرسة الداخلية النظامية في «أرّاس»» أي «پا - دو - كاليه»، وإن كان نائب القنصل هو الأكثر ترجيحاً (ص ٨١). لكن الحديث الذي تتداوله هاتان الشخصيتان مساء الأحد ينسب مدرسة پا - دو - كاليه في أرّاس بصورة قاطعة إلى نائب القنصل! (ص ١٨٢) بل إن هذا الحديث بأكمله (ص ١٨١ - ١٨٤) حافل بالخلط والتناقض ورجحان الاختلاق على الرواية (ص ٧٣).

كذلك هو الحال بالنسبة للون نائب القنصل الذي يقال عنه «إنه هذا الرجل الأسمر» (ص ٧٦ و٨٢) بينما يذكر الراوي لاحقاً مجهولاً «له وجه نائب قنصل «لاهور» الأبيض» (ص ١٧١). والرواي الذي يشير إلى أن شارل روسيت «ينام بكل قواه، يكسب ساعات من وضح النهار في «كلكوتا». منذ خمسة أسابيع ينام هكذا» (ص ٣٦) هو نفسه الذي يوضح فيما بعد أن شارل روسيت «واصل منذ ثلاثة أسابيع إلى «كلكوتا»...» (ص ٧٥) في حين يذكر شارل روسيت في الليلة ذاتها أنه قضى حتى حينه خمسة أسابيع في كلكوتا! (ص ١٣٧) ويمكن ملاحظة الأمر نفسه فيما يتعلق برياح الصيف الموسمية التي يذكر الراوي أنها بدأت للتو يوم الخميس الذي ينطلق منه القصص المباشر (ص ٢٧) وهو ما يؤكده قول السفير لاحقاً لشارل روسيت إن عطلة نهاية الأسبوع القادمة هي «الأولى في زمن رياح الصيف الموسمية» (ص ٣٤). لكن شارل روسيت الذي مضى على وجوده في كلكوتا ثلاثة (أو خمسة؟) أسابيع يفكر في اليوم نفسه (الخميس) بالسفيرة التي «تجتاز كل صباح، بخطى واثقة، ملاعب كرة المضرب المقفرة بسبب رياح الصيف الموسمية» (ص٣٧) الأمر الذي يسمح بالظن أن هذه الرياح قائمة منذ ثلاثة (أو خمسة؟) أسابيع. وإذا كان شارل روسيت نفسه يتذكر لاحقاً أنه رأى أحياناً السفيرة تمارس ركوب الدراجة وأنها قد امتنعت عن ذلك في «الآونة الأخيرة» ربما لأنها لا تمارسه أثناء رياح الصيف الموسمية» (ص ٨٧) فهو يغير بذلك زمن بدء هذه الرياح لكنه يجعله بالتأكيد قبل يوم الخميس لمذكور. بيد أن نائب القنصل يلاحظ مساء الجمعة أن السفيرة قد تركت دراجتها قرب ملاعب كرة المضرب منذ ثلاثة وعشرين يوماً، ويلفت مدير الدائرة الأوروبية انتباهه إلى أن السفيرة قد نسيتها لأنها «مع ريح الصيف الموسمية توقفت عن التنزه في الحدائق» (ص ٦٦). وهذا يجعل بدء رياح الصيف الموسمية سابقاً على التاريخ الذي يقول به شارل روسيت في حال وجوده في كلكوتا منذ ثلاثة أسابيع فقط!

وإذا كان هذا التضبيع يلتحم من ناحية مع ما سبقت الإشارة إليه من تشكيك في صحة ما يقال ويجري فإنه يلتحم من ناحية ثانية مع اللغة القصصية المعتمدة في السرد والحوار لتسهم من خلال هذا الاضطراب بالذات في إذكاء طابعها الشعري الخاص. ذلك أن شعرية اللغة المستعملة في هذا النص، وهي تسهم إلى حد كبير بشعريته القصصية - الروائية، تبدو في اعتمادها صيغاً من التعابير وتراكيب الجمل مفارقة للمعهود والمألوف في الخطاب القصصي الروائي.

يظهر ذلك في الجمل غير المكتملة التي تعرف أحياناً في الحوار، وتتقدم وكأن الكلمة المفردة فيها كافية وحدها للإيحاء أو للرمز إلى المراد تبليغه: «يقال: كم يظل نحيلاً، نائب القنصل، كشاب فتي، لكن الوجه هو الذي... ذات يوم رحلت أمه»... (ص ٨٠). أو: «- ربما ذات يوم... خارق للعادة... كيف قلت؟/- لا،

هـذا... لا شيء... هنـا، تفهم، ليس...» (ص ٩١) أو أيضـاً: «ـ يعني... هنـاك مـن... نـادراً لاحظ، لكـن ذلـك يحدث... امرأة أمين سر»... (ص ٩٣) إلخ. كما يظهر في لجوء الخطاب القصصي بكثرة إلى صيغ المجهول: «ينتظر. إنهما يصمتان. / يُنتظر. إنهما يصمتان أيضاً. يُنظر أقل. (...) يُقال: أكانت تفضل أن يتكلم؟/يُتكلم، هكذا هي الحال، يُتكلم» (ص ١٠٢ ـ ١٠٣). وهي صيغ تندغم مع تلك الأقوال التي لا تنسب إلى قائل محدد: «يُقال، يسأل: لكن ماذا فعل بالضبط؟ لست أبداً على إطلاع. /ـ فعل أسوأ الفعال، لكنّ ذا كيف يقال؟ (...) ـ هل تسمع صراخاً؟/ـ إنهم بُرْص أم كلاب؟/ـ كلاب أو برص. /ـ ما دمت تعرف، لماذا قلت برص أو كلاب؟/ـ اختلط عليّ من بعيد، هكذا، عبر الموسيقى، نباح الكلاب ونباح البرص الذين يحملون» (ص ٧٧ راجع أيضاً ص ٢٥). وهي تضاف إلى الصيغ المصدرية حيث لا يتحدد الفاعل: «أين انتظار أن يجيء الحب للنجدة؟ (ص ٣٧، وانظر أيضاً ص ٣٨ و١٠٤ و١١٠ و١١٧) والصيغ الشرطية التي تؤدي في قواعد اللغة الفرنسية (الأصلية) التوقع والإمكان والترجيح دون التورط بحسم ما، كما يقول نائب القنصل عن آن ـ ماري ستريتر: «قد آخذها عبر الحزن»... (ص ٦٥) أو كما تقول هي نفسها له: «الكلمة الأولى التي قد تبدو مناسبة، هنا، أيضاً، قد تحول دون أن تجيء الكلمات الأخرى إليك»... (ص ١٠٤، وانظر أيضاً ص ١١١ و١٣٠ و١٨٤...) لتؤلف جميعاً إلى جانب التعابير الاحتمالية المستعملة بكثرة (مثل «يبدو» و«يعتقد» و«يقال»)... راجع ص ٣٩ و٧٩ و٨١ و٩٠ و١٠٦ و١١٠ و١٣٠...) ودمج الحوار بالسرد أحياناً كثيرة: «يعتقد المدير أنه لا يفهم ما يعني نائب القنصل، يقول: أنا أسمعك. إنه مستعد» (ص ٦١، وانظر ص ٦٧ وكذلك ص ١١٠ و١٥١ ـ ١٥٢...) خطاباً قصصياً ضبابياً تتقدم الملامح التي يرسمها مترجرجة زئبقية بحيث يبدو الفضاء القصصي فضاء تتردد سرابيته بين الحلم والهذيان، دون أن يكف عن أن يكون جذّاباً بل آسراً...

حزيران ١٩٩٠

العالم الرابع

فاتح عبد السلام

ولد أسعد أعور العين اليسرى، واعتاد أن يسمع: يا أعور.. أبو العورة.. هوع.. هوع أعور، كلّما نشب شجار بينه وبين أصدقائه في المدرسة أو الشارع. ولم يكن مثل الآخرين معقداً وعصبياً ومتطيراً من هذه التسمية. وكان الناس يقولون، إن الله عوّض له عن عينه العوراء هدوء الأعصاب معجزة هذا الزمان.

أسعد، ليس غبياً أو معتوهاً أو ثخين الإحساس، وهذا ما جعل أصدقاءه يتوقعون منه حدثاً مترقباً كل ساعة وهو صامت يلعب ويضحك، ويسرق، ويعابث البنات، ويلعن والدي الآخرين.. إنه مثلهم في كل شيء إلّا هدوء الأعصاب. هذا الأعور يستفز الجميع ولا يخبط دمهُ، هذا الصغير يحارب الجميع ليس معه أحد. وأسعد يضحك، ويطقطق بعلك وردي راحت حلاوتهُ، ويحرك رأسه كعصفور، محاولاً أن يجتذب الانتباه دون أن تعرف أيّ طريقة يتبع لذلك.

ولا يشعر أي من الصبية الصغار أنّ أسعد الأقصر طولاً بينهم.. ولم يخطر في بالهم يوماً أن يعيروه بقبحهِ أو أن يستقبحوا منه لسانهُ البذيء. كانوا يسمونه الأعور حسب.

قبل أن يصل أسعد السابعة من عمرهِ، قال له أبوه: أسعد، سوف أدخلك في حلقة تعلّم القرآن عند الملاّ سعيد في جامع المحلة. سأل الولد أباه: ماذا يوجد عند الملاّ سعيد؟

ردَّ الأب معتداً بما يقول: سوف يعلّمك كيف تخاف الله يا ولد.

ومرّت الأيام يتعلم فيها أسعد كيف يخاف ربّهُ عند الملاّ. حتى وجد أسعد ذات يومٍ أباهُ يكاد يصير جسدين، ورأسين وأربع عيون، وفمين، وأربع آذان.. دافعاً باب غرفة الملاّ الداخلية حيث وجد الملاّ وأسعد في وضع مريب وسط مكان نصف معتم. انتشل الولد من شعرهِ، وظل طوال الطريق إلى البيت يتمتم:

ملاّ ماجن لا يخاف الله، مجرم فاسد الدين، كافر لا يعرف ربّهُ.. لا حول ولا قوة إلا بالله..

وصار أسعد في الخامسة عشرة، والناس يقولون: أسعد لا يخاف الله، وهو لا يزعل أو يخاف أو يتذمر، ولا يشعر أنّ ثمة قولاً معيباً يقال. كان يسمع سعفانة ابنة الجيران تسر إلى صديقتها ترفة: اسكتي، اسكتي، تقول أمّي إن الله يفقس في الليل عيون مَنْ يلعنهُ في النهار. يضحك أسعد بصوت عالٍ، حتى تسمعه البنتان فتفزعا، وتركض إحداهما إلى البيت تتبعها الثانية ونعلاها في يديها.

ويوماً بعد آخر، بدأ يشعر أن أولاد الجيران لم يعودوا يلعبون معه أو يحادثونه، وأن نسوة المحلة صرن يستنكرنه إذا سكت أو ضحك أو عطس أو بال، كل ما يفعله حرام وعيب، هذا الأعور لا يخاف الله.

كان المطر يتساقط ثقيلاً...

كل حبة مطر تنقر الأرض تكاد تبعجها. وأسعد فوق عتبة بيتهم ساكت. الزقاق خالٍ، والناس متوارون خلف الأبواب والشبابيك يتدفأون.. وبدأ أسعد يستعيد أصوات الناس في أذنيه حتى امتلأتا بضجيج مخيف: يا أسعد يا أعور.. أعور.. أسعد الأعور.. أعور.. أعور.. بكى أسعد، واختلطت دموعه بقطرات المطر.. وتعالى صوت تردده الجدران المستفيقة على صوت المطر الناقر...

... أسعد.. لماذا أنت أعور؟ أسعد، لماذا ليس هناك أحد غيرك أعور في المحلة..؟!

انقطع المطر، وصوت البكاء لمّا يزل ينشج في المكان الخالي مثل عزف منفرد لقيثارة ألم..

- أسعد، أنت لست سعيداً ونحن نعرف ذلك جيداً.

التفت أسعد فوجد رجلاً من المحلة خلفهُ.. ظل الرجل يتكلم

وأسعد يبكي دون تحسب لكبرياء أو حياء، يبكي كمن قُتل أبوه الساعة أمامه.

ـ أنت أعور يا أسعد لأنك لا تخاف الله.

وأسعد يبكي.

والرجل يتكلم بعقلانية، بطيئاً يركّب كلماته.

ولا يقدر أسعد أن يكف عن البكاء، يحاول ذلك جاهداً لكنه لا يقدر مطلقاً.. ويحس أن رغبة الكلام تقتلهُ إذا لم يطلقها تقول للآخرين، هو ليس أعور لأنهُ لا يخاف الله.. وأنه أيضاً لا يعرف لماذا هؤلاء لا يحبون من لا يخاف الله؟

ظل الرجل يتكلم.

وأسعد يبكي.

* * *

طوال الليل، استنفر قائد حرس الملك جنده الأيقاظ يبحثون في الطرقات والحدائق العامة والأزقة عمّن يحدث شخيراً عالياً يقض مضجع الملك، وبعد بحث طويل اكتشف الحرّاس أن ذلك الصوت ليس شخيراً عالياً كما اعتقدوا، بل بكاء ونشيج حزين وحداء موصول لأسعد الجالس على عتبة الدار، تحت شمعة الطريق الخافتة.

اقتادوا أسعد يبكي إلى بلاط الملك قبيل الفجر. أرادوا إسكات بكائه الحزين وكمموا فمه إلاّ أنّ صوته لا يكمم فقد بليت الخرق التي وضعوها في فمهِ. وفكروا أن يضعوا أيديهم بدلاً من الخرق البالية لكن أحداً نصحهم فعدلوا عن الفكرة. وقال له رئيس الدورية: سأضع حذائي في جوفك إذا لم تسكت. إلاّ أنه لم يلق تشجيعاً من الدورية لهذا العمل، فخاف على حذائه وسكت.

في تمام التاسعة وخمس عشرة ثانية، سمح رئيس البلاط العاجي لرئيس الدورية أن يدخل أسعد إلى مكان العرش السلطاني، يسبقهُ تقرير بكشف النيّات السيئة التي كانت تختلج في صدر أسعد طوال الليلة الماضية لإزعاج دعة سلطان المكان وخدش هدأة ملك الزمان.

أحس أسعد أن أمهُ تلدهُ الساعة وهؤلاء حوله ممرضون وأطباء وقرّاء تعاويذ. أو أنه يحلم حلماً يعرف أنه سينتهي بعد لحظات، لذا ليس هناك مبرر كي يخاف خوفاً حقيقياً. فكر أسعد على هذا النحو، وابتسم في سرّهِ، ثمَّ أطلق ضحكةً عاليةً في بهو البلاط حتى هجم عليه الحرّاس وأغلقوا فمه، وقرأوا في أذنيه تعويذة السكوت، وقالوا له: كلما أردت أن تتحدث عضّ شفتك السفلى حتى تدمى، وناولوه شفرة حلاقة صدئة وأمروه أن يبلعها مع قدح من العصير الملوكي وتناول أسعد الشفرة بمرح وبلعها، وقال هازئاً: لماذا لا أبلعها ما دمت في حلم وسوف أفيق معافى؟

وبعد حين، خرج الملك من الحائط في لحظة، يرتدي دشداشة مقلمة في أعلاها جيب منتفخ بما فيه وأراد أسعد أن يصرخ لمرأى الملك لكنهُ قال بصوت يكاد يسمع: آه، إنه يرتدي مثل دشداشتي، ما أعظم مدير مدرستنا إنه لا ينسى أحداً، يرسل معونة الشتاء إلى كل الأماكن، حتى إلى هذا المكان البعيد.

قال الملك لرئيس البلاط وهو يفرك عينيه: مَنْ هذا الولد؟

ردّ رئيس البلاط: إنه الذي يكيد لحضرتكم المكائد وينوي بعرشكم السوء ويقلق مضجعكم يا ملكنا العظيم.

قال الملك وهو يتثاءب: لكن مضجعي لم يقلقهُ أحد وكنت نائماً ملء جفوني لولا الضجّة التي في بلاطي الآن..

ـ عفوك جلالة الملك.. كنّا مضطرين لذلك، إنها الأوامر الملكية.

ـ أعلم ذلك ولا أريدهُ أن يتكرر أبداً.

ـ عفواً ثانيةً ملكنا المبجّل، لا نستطيع أن نعدك بما تريد، إننا نخاف الأوامر الملكية.

ـ امش أيها الأحمق، أنا الذي يأمر هنا وليس الأوامر الملكية.

ـ ولكن يا سيدي أنا لا أستطيع مخالفة الـ . . .

ـ سوف أقطع رأسك وأرميه للكلاب.

ـ لا تقدر معالي السلطان..

ـ ماذا تقول يا ابن الـ . . . .

وهنا، وضع أسعد دشداشته في حزامه ونزل يفصل بين الملك ورئيس بلاطه ويباعد بينهما ويتلقى الضربات وزبد الأفواه المتطاير من **شفاههما**، ويصيح وسط الضجيج: يا ناس.. اتقوا الله، هل غرّكم الشيطان ودخل في بلاطكم.. ابتعد يا رجل، وأنت يا صاحب الجسد الثقيل ابتعد تكاد تقطع أنفاسي.. عيب ما تفعلانه.. عيب.

وبعد أن فصل أسعد في أمر المعركة، تنحّى جانباً ليستريح، وكان الحرّاس قد استلقوا على قفاهم في إغفاءةٍ عميقة ليس لهم علاقة بما يجري. وانسحب رئيس البلاط بهدوء ينفض الغبار عن ملابسه وينفخ قبعته محاولاً إعادة شكلها الأصلي بعد أن دعكت تحت الأرجل، كأنّهُ راجع من خضم معركة حارّة، **وأغلق الباب** خلفه.

جلس السلطان على كرسيه المذهّب، ونادى على أسعد أن يجلس جنبه ففرح أسعد وقال: سوف أجرّب شيئاً جديداً وسأحكي في المدرسة عن جلوسي جنب السلطان. وصعد إلى كرسي خالٍ وجلس عليه. وكان كرسياً عالياً لم يمكّن أسعد أن يصل قدميه بالأرض المفروشة.. وكانت دشداشته قصيرة فاضحة.

ضحك السلطان وترقرقت العافية في خدودهِ:

ـ سأجعل منك وزيراً يا أسعد ثواباً لك..

ـ ولكني لم أشتغل هذهِ الشغلة من قبل..

ـ ستتعلمها بسرعة..

ـ وما هي وزارتي أيها الملك؟..

ـ لا أعرف الآن، ولكني غداً أو بعد غد أجد لك واحدةً، وإذا اضطررت أفرغت لك حقيبة وزارية بعد يومين أو ثلاثة وأعطيتك إياها. .

ـ صحيح ما تقول؟. ما أشدّ فرحي! هل توزعون الحقائب مجاناً، بالله عليك أيها السلطان أريد حقيبة جلدية لكتبي المدرسية، لقد سئمتُ حقيبتي القماشية البالية التي خاطتها أمّي في العام الماضي. .

وكان أسعد كلّما صفن دقيقة تكدّر انشراحه لأنه يعرف أن هذا الحلم سينتهي بعد لحظات ولن يجد حينذاك حقيبة جلدية فاخرة. ولكنه كان يقول في نفسه: هل تخسر شيئاً يا ولد؟ إنه مجرد حلم تفيد منه أكثر مما تُضرّ، لعله يجعلك ترى ما لم ترهُ من قبل.

وفرك يديه وهو يعتزم إكمال الحلم.

نزل السلطان من كرسيه الشاهق، ونزع دشداشته فظهر بنطلونه الجينز المحكوك وقميصه الديسكو الهفهاف، وقشّر علكاً من غلافهِ الملوّن ووضعه في فمهِ مطقطقاً به وهو يقول:

ـ وأنت أعور يا أسعد. .

ـ نعم سيدي الكبير. .

ـ وقانون البلد يقضي أن يُقطع رأسك.

صعق أسعد لذكاء الملك، وقال في نفسه، كيف يكون قد عرف أني أكيد له مكيدة الموت، وأخبىء في لباسي الداخلي كيلو غراماً من مادة تي إن تي الشديدة الانفجار. ولكنّ أسعد تمالك أعصابه قائلاً: ولماذا يا سيدي الملك يقضي القانون بقتلي؟

ـ القانون يقضي بقطع رأس كل أعور.

ـ كل أعور. . كل أعور!؟

ـ أجل. .

ـ لماذا يا صاحب العظمة والبهاء؟

ـ سأجيبك عن سؤالك بخلاف ما يجري في البلدان المجاورة من قمع وكبت وتضليل وخنق لحقّ السؤال ولمسألة الحريات، فأقول: إنكم تهددون مستقبل البلاد السياحي.

ـ ولكنك يا سيدي أصدرت أمراً بجعلي وزيراً قبل قليل، كيف تريد موتي الآن؟

ـ وما علاقة موتك بكونك تبقى وزيراً في بلاطي العاجي، أيها الولد الملحاح؟

ـ وبعد يا سيدي، أليس هناك عفو استثناءً من عقابكم.

ـ لا تقل هذا، إنه ليس عقابي، أريدك أن تعرف ذلك أولاً، فلا تغضب عليَّ وتغل في صدرك، تذكّر دائماً كلام الله عزَّ وجل. . «ومَنْ يغلل يأت بما غلَّ يوم القيامة». وليس في خدمة الوطن أنْ تتعاون في الخفاء مع المعارضة بسبب ما سيحصل لك، أريدك أن تكون أكبر من الهراء الذي يقال عن سلطنتي، وأن تفهم الأسباب الموضوعية لما أصنعه معك ومع أمثالك.

وبعد دقائق اجتمع في البلاط الفسيح ناس كثيرون، أمراء وسلاطين ووزراء ووكلاء وزارات ومديرون عامّون وضبّاط مرور ومقاولون وخبّازون وربّات بيوت وحمّالون وصبّاغو أحذية راقية وممثلات وممثلون وأصحاب معارض سيارات ووكالات بيع البيض والدجاج ومخرجون إذاعيون وجنود مكلّفون ومسؤولو استعلامات بعض الدوائر وخطباء جوامع ومندوبون لصحف ووكالات أنباء محلية وأجنبية وضيوف من أحزاب وطنية وحكومات ائتلافية صديقة. وكان هؤلاء الناس منسجمين في أحاديث ليست مفهومة لأسعد الذي كان فرحاً بهذا المشهد البهيج والمليء بألفةٍ لم يعهدها من قبل.

أفرغت السعادة حمولتها في صدر أسعد حتى كاد يفرد لنفسهِ جناحين ويطير. استغرب الملك والحاضرون ما يفعله أسعد وقالوا له: كيف تكون سعيداً ورأسك يقترب من سيف السيّاف لحظة بعد لحظة؟!!

ـ أولاً، أريد إبلاغكم أنني ذو صفة عسكرية ولا يكون موتي إلاّ رمياً بالرصاص وهذا ما يتفق أيضاً مع شرائعكم حسب ما أعتقد.

ـ أجل. . أجل. . شكراً لك على هذه الملاحظة، سنأمر لك بما تريد. .

ـ شكراً لاستجابتكم.

ـ ألكَ رغبة في شيء قبل أن تموت يا أسعد.

ـ لديّ رغبة ولكنكم لا تقدرون على تنفيذها.

ـ مَنْ قال لك هذا؟. . أنا الملك وهذه مملكتي ووزاراتي وحرّاسي وخدمي أستطيع أن ألبي لك كل الرغبات قبل أن تموت، ثم لا تَنْسَ أنَّ هناك صحفيين وعدسات تلفزيونية مباشرة يشهدون علينا أجمعين، ونحن نحترم الرأي العام.

ـ ولكنّك يا صاحب الهيبة، رغم كل شيء لا تقدر على رغبتي.

ـ لا تقل هذا! إنك تستثيرني وتخدش قوتي وسلطاني.

ـ معاذ الله. . معاذ الله أن أفعل هذا. .

ـ إذن، قل. . تحدّث بسرعة.

ـ رغبتي هي أن أموت.

ـ مستحيل. . هذا طلب مستحيل، لا أستطيع أن ألبي هذه الرغبة إنها خارقة وخارج سلطان الأرض.

ـ لماذا؟!

ـ لأني إذا جعلتك تموت فمن سأقتل بعد قليل، وقتل مَنْ سيشهد هؤلاء الآتون من فجٍّ عميق؟

ـ سيشهدون موتي. .

ـ وقتلك المتفق عليه قانوناً من سيشهده. . لا. . لا يا عزيزي نحن أصحاب مبادىء ومثل لا نقتل ميتاً. . أطلب طلباً آخر نلبِّهِ لك فوراً.

ـ لا أريد شيئاً. .

ـ لا يجوز.

ـ ليس بي حاجة لطلب آخر. ألم أقل لكم إنكم عاجزون عن تنفيذ رغبتي؟ . .

ـ ولكن شرائعنا تقضي بإبداء رغباتك قبل قتلك.

ـ ليس لديّ رغبات.

ـ قل أيّ شيء ما عدا الذي قلته سابقاً وسوف ترى إجابتنا، وهذا الجمع المحترم على ما أقول شهيد.

ـ لا أريد إحراج مقامكم.

ـ ليس ثمة إحراج، قل وسترى.

ـ ماذا أطلب وأنت تقول إنَّ طلبي مستحيل.

ـ أجل كان طلبك مستحيلاً. . والمستحيل أمر واحد فقط، وأنت قد طلبتهُ وما دمت تتنازل عنه الآن فكل الأمور تصبح يسيرة.

ـ إذن رغبتي. . رغبتي.

ـ قل لقد قطعت أنفاسنا.

ـ رغبتي هي. .

ـ تحدّث، نفد صبرنا.

ـ رغبتي هي أألاّ أموت.

ـ مستحيل!

وضجَّ المكان كالتنّور ساعة تصبّ فيه دفقة نفط أو زيت.

ـ هاه. . إنه مستحيل ثانٍ، ونحن متفقان يا ملك الزمان أنَّ ثمّة مستحيلاً واحداً فحسب في دنياك.

احمّر وجه الملك وتندّى جبينه ورقبتهُ واخضوضرت يداهُ وقدماهُ. . وصرخ في الناس: أنزلوا هذا الرجل، وفكّوا وثاقه واتركوه حرّاً.

وفكّر الملك في سرّهِ العميق: ليكن أسعد حرّاً حتى أستدعي المستشارين والخبراء وأصحاب الكفاءات والمهارات النادرة لنجد الطريق الأضمن في قتل أسعد دون إثارة ضجّة ودون إعطاء خسائر في سوق الاستهلاك المحلي وعند مكاتب ووكالات الاستيراد الخارجي.

وأبدل الملك ناسه الحاضرين بأناس آخرين انتدبهم بأحرف النداء الملكية. فجاؤوا في لحظات، واحد في بيجامة نوم، والثاني لم يكمل حلاقة النصف الثاني من وجههِ، والثالث يزرّر بنطلونه بصعوبة، والرابع لّما يزل يفهق وكأسهُ مترعة والخامس يسبّح بذكر الله بمسبحة طويلة وآخرون يفركون عيونهم من بقية النوم وآخرون وآخرون، ولّما حكى الملك لهم الحكاية تبودلت الهمسات بينهم وعلت الأحاديث واختلطت الأصوات كأنَّ تياراً كهربائياً سرى في أجسادهم وراحوا يبحثون في أماكنهم، لا يستقرون على أرض.

ولكن الحال لم يطل بهم هكذا حتى برز أكبرهم وقال للملك: وجدناها.

ـ ما هي؟

ـ أن تكرم أسعد، وتصنع له عيناً من زجاج سحري فلا يعود أعور وهكذا نراوغ القانون القاضي بقتلهِ.

ـ الله أكبر. الله أكبر، كنت واثقاً من حكمتكم يا رجال الحكمة والأمر والمشورة، هيّا، أجلبوا لي أسعد.

وجاء أسعد وفي يدهِ خيارة ينهش فيها.

قال الملك بتودد: لم يكن هناك داعٍ لزعلك علينا يا أخي، سوف نكرمك ونجعلك تندم لأنَّك فكرت بأننا يمكن أن نؤذيك يوماً.

ـ وهذا فعلاً ما كان سيحصل.

ـ ربّما في الماضي، الآن الأمر اختلف. .

ـ كيف!

ـ بعد قليل يجري لك أحسن أطباء بلادي عملية لعينك وستقوم بعدها رجلاً آخر له عينان صحيحتان، ولا أحد يناديك بلقب مقيت وبذلك تنجو من طائلة القانون أيضاً.

ـ أنا لا أضجر من اللقب المقيت!

ـ لا تخجل من قول الحقيقة، نحن نريد مساعدتك فحسب. .

ـ لا أريد عيناً كاذبة.

ـ إنها عين حقيقية.

ـ لا. . لن أقبل أن تفقؤوا عيني.

ـ (يضحك الملك) أية عين يا أبله التي تخاف عليها؟ من ذا الذي يخاف على عينه العوراء سواك؟ ما أجنَّكَ!

ـ عيناي سليمتان أصلاً، وأنا أعجب ممّا تقولون عن الألقاب المقيتة والوجه السياحي ومستقبل البلاد الحضاري!

ـ ماذا تقول، لا شك أنك لا ترى وجهك.

ـ أنا لستُ أعورَ باختصار.

ـ قلت لك، لا تخجل سوف نشفيك. . هيّا تعال معنا.

ـ لا حوَل ولا قوة إلاّ بالله. .

ـ عجباً ما نسمع منك يا صغير.

ـ قل لي أيّها الملك العظيم واشهدوا عليَّ يا أصحاب الوجوه النضرة أليس الأعور هو الذي يرى جانباً واحداً من الدنيا ولا يرى الآخر؟

ـ أجل. . أجل هو ذاك.

وهتف الحاضرون: أجل كما قال ملكنا هو ذاك.

ضحك أسعد، وعوص عينه السليمة قائلاً:

ـ إذن أنت يا جلالة الملك أعور وأصحابك عور أيضاً.

ـ لقد جنَّ الولد!

لم أجن!. .

ـ إذن تجاوزت حدودك، فحقَّ قطع رأسك، تعال أيُّها السيّاف.

ـ مهلك لحظة يا صاحب المعالي والشوامخ. . هل من الممكن أن نتحادث معاً كصديقين دقيقةً واحدة أو اثنتين؟

ـ ارجع أيّها السيّاف، وتكلم يا طويل اللسان.

ـ شكراً لك. . شكراً لسعة صدرك، سوف أشرح لك الأمر. .
ـ كيف!
ـ أنتم ترون الليل أو ترون النهار من الدنيا ولا تقدرون على أن تروا الليل والنهار في آن واحد.
ـ هذا ليس اكتشافاً.
ـ بل اكتشاف حقيقي أيّها الملك، حيث أنني أرى في عين الليل وفي الأخرى النهار. . فلست أعور كما تحسبون. . أنا الذي أرى جانبين من الدنيا وليس جانباً واحداً مثلكم.

أطرق الملك، وسكت الحاضرون يختلسون النظر إلى وجه الملك ينتظرون قرارهُ. طال الصمت في البلاط. وفجأة صرخ الملك:
ـ أريد أن أرى الليل والنهار معاً أنا أيضاً.

* * *

وخرج أسعد من القصر العاجي مرفوع الرأس ومبتهج الصدر، فقد انتصرت حجتهُ، وابتعد رأسه عن سيف السيّاف. وفي الطريق خارج القصر، سأل نفسه: يا ترى متى سينتهي هذا الحلم؟. آه كم كان متعباً هذا الحلم الملحمي!

وكان يتلفت يميناً ويساراً يقرأ ملامح المكان ويبحث عن اسم له، حتى سمع عبر الجدران المحيطة بالطريق «عوداً شرقياً وبكاء غزال»(*) وكان الصوت يعلو ويتعاظم كأنّه صوت من السماء. توقف أسعد ينظر في الأرجاء فجاءتهُ أصوات الحرّاس الراكضين إليه. . خاف أسعد، إلاّ أنّه طمأن نفسه فوراً إلى أنّ سوءاً لن يصيبه منهم ما دام هو في حلم. وفي الوقت نفسه لم يكن راغباً في تكرار هذا الحلم فهو ثقيل وكابوسيّ ودام. همَّ بالهروب إلاّ أنّ عجلات العربات الملكية أدركتهُ وخاف أن تلوكهُ فتوقّف صامتاً كمن ينتظر أمراً جللاً. أركبوهُ في العربة وحفّوه بالحرس المبتسم، وسقوهُ عصير التمر الممزوج بالحليب، ولمّا أوصلوه إلى الملك عرف أنّ ذلك الصوت الحزين كان صوت صديقه الملك وليس صوتاً من السماء.

قال الملك: سوف أكرمك بكل ما أستطيع.
أجاب أسعد: زاد الله خيرك يا صاحب الخير.
قرر الملك: خذ، أمرتُ باعطائك ألف ألف دينار ذهباً خالصاً.

نظر أسعد إلى الصناديق الخشبية المليئة بالدنانير الذهبية. وكانت الصناديق تمتد في البلاط الطويل، صندوقاً فوق صندوق، وصندوقاً جنب صندوق، لا تكاد تُقفل من حمولتها الذهبية الكبيرة.

قفز أسعد إلى الصناديق يتلمّسها بهدوء، ثمَّ جنَّ جنونهُ:
ـ قلت كم عددها أيّها الملك؟
ـ ألف ألف دينار ذهباً.
ـ ألف ألف دينار. . هاه. . ذهب، ذهب. .
ـ ولكن قل لي ماذا تنوي أن تفعل؟
ـ دينار، ديناران، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة . . . .
ـ ماذا تفعل يا أسعد.
ـ انتظر أيها الملك المعظم، إني أعدُّها.

* * *

عندما سار أسعد في طريقه الطويلة وخلفهُ الذهب قناطير مقنطرة. كان الصوت لمّا يزل يتردد في أنحاء المكان الخالي، بعيداً عن كل المدن والناس والأحوال، هنالك حيث أسعد في نقطة صغيرة تحت الشمس.

. . . . . . «مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغوراً.
لقد جاءنا زمن المدن المصرفية»(**).

بغداد

(*) من قصيدة لعبد الوهاب البياتي.

(**) سعدي يوسف، شاعر عراقي.

باء المعنى

أديب كمال الدين

باءُ البُعْد
باءُ البابِ ولا باب هنا إلاّ بابكْ
باءُ الحزنِ عميق كالبئرْ
باءُ الراءِ ولابرّ
بل بحرٌ يجترُّ عميقاً قلبي
يأكله كالذئبِ فأبكي
باءُ الرغبةِ في فجرٍ يتجلّى
أسقطُ مِن موتي كي ألقاكِ فأفنى . .
أعلنتُ براءةَ قلبي مِن تهمةِ قتْلي . .
وتنصّلتُ وكانت أُغنيتي تتجلّى بدمائي وسعادةِ قتْلي . .
الباءُ رضابٌ وفمٌ من عسلٍ
وفراتٌ ينطقُ سِرّاً . .
والباءُ خرافاتي : أدعو أن تأتي بغرائب سحري . .
فتجيءُ من النافذةِ القصوى
فأعلّمها أنْ تسكن بيتاً مِن فعلن فعلن
أنْ تتهجّى حرفاً مِن رملٍ ورماد
أنْ تتركني لأقول الميمَ فيسخر كلكامش
لأقول العينَ فتسقط عيني . .
لأقول النونَ فيسكت أنكيدو . .
وأقول الألفَ ولا معنى . .
الباءُ دعاءٌ يقتلني
الباءُ أكاذيبٌ ودموعٌ ، والباءُ رجوعٌ
فمتى؟ أين؟ متى؟ يأخذني الدمعُ قويّاً : أين؟ متى؟ . .
ألموعدِ حبٍّ ضاعَ ليومٍ ، يومينْ
سنةٍ ، سنتينْ
دهرٍ دهرينْ؟
فانتبهي يالغةَ الطين : الكلُّ أتى وأنا وحدي . .
أين؟ متى؟ قومي من حفرةِ قبري . .
قومي : كيف أكون سعيداً . .
وأنا في سجنكِ ليلَ نهار؟
الباءُ رجوعٌ : أحملُ مبخرةَ الروحِ إليك
وطينَ شهيدٍ ندياناً وأجلو صفحة روحي . .
مِن إثمِ الهجرانْ
أين تكونين اليومْ :
في باءِ القُبْلةِ قرب حروف الذهب الأعلى . .
أم في باءِ خرابي حيث الموت له عينانْ؟
أين تكونين اليومْ؟
عذّبني جسدي بالنارِ فقامت أعضائي من غفوتها . .
قصّتْ رأسي كالعشب وألقتهُ بعيداً في المرآةْ
الباءُ خرابٌ : هل يسمع صوتَكِ صوتي؟
أم أنّي سكرانٌ يصرخُ فوقَ السطح
حتى يحتجّ الجيران؟
الباءُ ظنونٌ : لا ظنّ يقومُ الساعةَ إلاّ ظنّك
الباءُ سكاكينٌ تقتلني في منتصف الليل . .
فأنهض مستتراً ألبسُ خرقةَ أجدادي . .
وأنام على قارعةِ الحرف . .
فَمَنْ يأخذ بيدي؟ أصرخُ : مَنْ؟
كلكامش يضحكُ . أنكيدو يهذي
كلكامش يجلسُ في قاعاتِ العرشْ
أنكيدو يغفو حتى ساعة إعداد الساعة
طفلاً ونبيّاً مجنوناً
الباءُ جنونٌ : أضحكُ مِن باءٍ تتجلّى في الحمّامْ
الباءُ : الواوْ
قَتَلتْها سِرّاً ، باعتْ منها الريشَ ، نفتْها
الباء : النونْ
نرجعُ نغرفُ مما نعرفُ حرفَ رماد
فابتهجي يا نوناً بي . .
ابتهجي الدمعة قد طفرت ، والمرأةُ قد ضاعتْ
والباءُ : الجيمْ
سقطتْ جثّة موتي ، ألقيتُ القبضَ عليها . .
كنتُ سعيداً أتبرّأ من قتْلي . .
الباءُ هراءٌ : مدنٌ من شمعٍ أسْوَد تقتلُ أطفالاً . .
ونساءٌ هرماتٌ يصرخن بوجهي
يصفقنَ الباب بوجهي . .
أنطقُ أو أصمت لا فرق . .
سأعلنُ عن موتي في حفلٍ رسميٍّ
وأوزّعُ في السرّ بطاقات المدعوّينْ
فأرى في منتصف الليل
كلكامش يسأل كـالأعمى عن معنى الباءْ .
أنكيدو يبكي بدموعٍ من طينْ .

بغداد

ملاحات وعيون مسمولة

محمد عبد الرحمن يونس

ـ ١ ـ

رفع حاجبيه عالياً. . سماء من السحب والضياء. . تسافر بعيداً. . المساء رطب. . المدينة هادئة تستمتع بالموسيقى، ونسمات سيدي بوسعيد ولاكانيا والبلفيدير، عينان باهتتان صغيرتان مليئتان بالقذى تتوسدان هذا الوجه الأصفر. ووجه منمَّش بحبيبات قديمة ورثها عن الأجداد الذين يكرهون السفر ويحكون لنسائهم حكايا ألف ليلة وليلة، إذا ما انتصف الليل وغاب القمر. . رغم بحار الملح المتراكمة فوق عينيه لم يسقط منهما دمعة واحدة. . وأحس أنه يرتحل وملاحات العالم في عينيه، يخبىء في قلبه سيوف الأجداد وسيرهم. . عند أول مقعد رآه في الحديقة العامة تهالك عليه كسجين خارج لتوه من سجن سياسي. . وقد سُلخ ظهره ويداه واقتُلعت أظافره. . عاين الفراغ الموحش، شعر بغصة مرّة في حلقه. . أسراب السيارات والنساء تمر أمامه بنمرها المختلفة قاطعة شارع الحبيب بورقيبة، صوب الشاطىء والأحلام البعيدة التي تمتد إلى سوسة وبنزرت. . وصفَّارة رجل البوليس الواقف عند مفترق زوايا الشارع تدق قوية في أذنيه. . غشاء الطبل في طريقه إلى التمزق. . يتألم. . كالعذراء. . وتساءل كيف تتألم العذراء حينما تفض أشياؤها السرية ليلتها الأولى. . لكنه لم يجد تعليلاً مقبولاً لهذه الظاهرة. . لم يستطع أن يركز بصره على زاوية معينة أو مساحة ضوء. . تدور الزوايا وتهرب مُسرعة وتدخل مقهى نزل تونس الدولي لتحتسي البيرة. . تعب أعمى في عينيه. . وأستغرب لماذا هذا التعب المُبكر رغم أنه لم يتجاوز الرابعة والعشرين. . . وأخرج قطّارة ووضع في عينيه عدة قطرات منها، وفتح زجاجة وتناول جرعة من كبسولات «سيتامول» وتعجب مستغرباً من قائل القصيدة التي حفظها أيام كان طالباً في الجامعة.

«أيها المشتكي وما بك داءٌ   كُن جميلاً ترَ الوجود جميلاً»

أيّ متفائل هذا القائل الذي يوزع على عشيقاته سكاكر أعياد الميلاد وزجاجات العطر. . أية بالونات هذه المخدرات التي ينفحها من يظنون أن البحر والشط والحيوانات والناس بخير. .؟ رفع رأسه باتجاه السماء والنوارس والغربان. . كان بوده أن يقول شيئاً للعظيم خالق الكون والمساء المغروسة بفقاعات بيضاء وسيوف مثلومة. . . لكنه أحس لسانه مشدوداً يعاقر صمتاً أبدياً موحشاً. . وهل هذا الغفور الرحيم سيستمع إليه؟.

وخفض رأسه. . . لم يكن يوماً ما قديساً ولا ولياً صالحاً. . وجدار الله لم يسقط بعد في نفسه. . لكنه في حيرة عاصفة من هذه الجدران. . استغفر ربه من أفكاره السوداء المضطربة الملحدة. . وأغمض عينيه وكانت قطرة الدواء تحرق عدسة العين. . لِمَ هذا العالم يطعنه؟. . يقتلعه من جذوره بلا شفقة. . يحرمه من عينيه وطفولته وشبابه؟. . الفراغ يحيط به من جوانبه عدا تداعيات وذكريات مُبهمة غامضة. . لا يستطيع تحديد بواعثها. . يبتلعه ثم يلفظه وحيداً. . أصوات السيارات تئنّ ونساء يتلوين على أنغام «خوليو». ريح شمالية عاصفة تقتلعه من رصيف الشارع فيفرش جريدة ويجلس عليها أمام المسرح البلدي. . ترتجف أوراق الأشجار وتعانق أمها باكية. . تهتز الفنادق العالية أمامه. . يحس أنها تميل تدريجياً. وبعد قليل ستسقط كلها دفعة واحدة على رأسه. . بلا شك أنا وحيد منبوذ. . من يقول عكس ذلك مُخطىء. . وتأمل نفسه والناس وقال: يبدو أن لي خلّاناً وأحبَّة وشيوخاً ومريدين منهم وتؤلمهم عيونهم مثلي. . ارتجفت عينه طالبة قطارة الدواء. . يبدو أن الدواء غير ناجح في حالات تراكم الملح. شكر الله. . توسل رافعاً يديه. . رب اغفر لي ولأجدادي ومشايخي يا توّاب يا رحيم. . تحسس عينيه. . باغته الفرح. . ستدمعان دموعاً ساخنة. . رفع يديه إلى وجهه ليتأكد لكن الدمعة لم تسقط، قلما تسقط من عينيه. . فالملاحات التي تحاصر البؤبؤ سرعان ما تمتصّ الدمع وتنقله إلى شغاف القلب.

ورث عادة الملاحات واللابكاء عن أبيه الذي أحبه وتخاصم معه كثيراً حول الجواري والنساء والسرو والأرض، ومحيي الدين ابن العربي والحلّاج. . ما شاهده مرة يبكي. . كانت جواريه ونساؤه العشرين بما فيهن من مطلقات وحرائر لا يزلن تحت ظله وأمه معهن يغسلن كآبته وهمومه بضفائرهن الطويلة وأجسادهن المصقولة كأعمدة رخام. . منذ سنين خلت رآه باهت الوجه عندما فقد أخاه وإحدى جواريه في حادث سيارة. . كيف له أن يعزيه بوفاة عمه وخالته الجارية؟. لا يدري ماذا قال في تلك اللحظة الراعفة. . بدا لسانه وقد حاصرته تأتأة وذهول. . ومع ذلك تقتضي اللياقات أن ينسى الفرد حساسيته التقليدية وخصوماته حين يحضر الموت والسيف وهامات الأجداد وخيولهم المغبّرة. . ودّ أن يقول شيئاً ما وكان يعرف مُسبقاً أنه لا قيمة لما سيقوله. . تقدم وسط جمهور المعزّين. . سلّم عليه. . قبّل يده وقال بصوت مكسور: العوض في سلامتك رحم الله عمي وخالتي. . ثم تراجع بحياء. . .

وفي المساء قال الرجل لزوجته . . ولدك الجاحد عزّاني . . يبدو أن الله سيهديه . . وقالت المرأة : بحق سيدي ومولاي «خضر الأخضر» أن يصلح بينكما . . يا رجْالْ نحن على أبواب آخره والدّنيا دار فناء . . صالحة . . لا تدعه يطفش . . ولم يتجاوز الأسبوع حتى تزوج جارية جديدة وكتب لها مهراً عشرين فداناً وشقة جديدة . . وطفش الولد الصائع الجاحد . محتضناً أملاح عينيه . . وصباباته المغدورة وبحره ونخيله وزوادة من خبز ذرة أسمر وسلسال ذهب أهدته له صديقته المعلّمة قائلة : الغربة كربة . . خبّئه ليومك الأسود . . وأتى اليوم الأسود والأغبر . . وباع السلسال في سوق البز والنساء وانتهت زوادة الذرة . . وعلّق مكان السلسال المبيع عيني صديقته ورمشها ووداعة أمه وصفاء عينيها . . وخيبتها . . ونكران الخلّان والأحبة والأقارب وخطيبته التي تزوجت بعد شهر من أطول سماسرة المدينة . . وطفش . . ولا يعرف كم تطول طفشته . . وغزا عينيه ملح البحر وغبار الدروب والبطالة في بلاد الله الخيّرة ومقاهي الدرجة العاشرة .

ـ ٢ ـ

عندما تسلّم برقية بضرورة الحضور الفوري . . استدان ثمن التذكرة . . وسافر على طائرة «سوبر كارافيل» . . كانت طول الطريق ترتجف وقد أحاطتها غيوم سوداء . . أما المضيفة الشابة فقد كانت تُطمئن الركاب وتقدم لهم أقداح الخمر الحلو وزجاجات البيرة المُثلجة .

ـ من فضلك يا آنسة كأس ويسكي .

ـ پاردون . . سي فينيّ . . هل تشرب «أولد براندي»؟ . . .

قبض الكأس . . كانت علقماً . . «براندي مرة» وتأمل الأراضي الفسيحة والقرى التي تهجع تحت سماء الرب العريضة . . . والغيوم السوداء من النافذة . . وسرعان ما شعر بانقباض حاد . . أحاطه هاجس . . قريباً تلتهمه هذه السحب والطائرة . . أغمض عينيه وكانت ذرّات الملح تخدشهما وأفرغ قطارة الدواء فيهما، ودعا الله : يا رب . . لا تأخذ عبدك الطافش قبل أن يرى أمه الجارية مرة واحدة! يا رب وبعد ذلك لا يهمُّ الموت . . وتحسس موضع سلسال صديقته المعلمة . . همس خافت موشى بذكريات حب قديمة يرقد مكانه . . إذا سقطت الآن . . مرابط خيلنا فوق أثينا . . وكيف سينقلون هذه الجثة مَنْ سيعرفني؟ وكيف ستستقبل أمه ولدها الحلم الطافش أبداً؟ . . .

وبحركة عصبية ضغط الزر الأبيض فوق رأسه . . حضرت المضيفة الشابة قذفته بابتسامة سريعة وببعض مفردات اللغة الباريسية بغنّتها .

لم يكن يعرف ماذا يريد . . ولماذا دعاها .

ـ هل لك أن تجلسي قليلاً؟ . أرجوك . .

تأمّلته . . حالة حصار أسود تغطي ملاحات عينيه . . جلست . . قدم لها سيجارة «الهام» الجزائرية .

قالت : أنا لا أشرب إلا المارلبورو الأبيض . . لتكن أمه . . أخته . . صديقته امرأة رقيقة نبيلة من هذا العالم الموحش الشاسع . . ما دامت العاصفة ستلتهم هذه الطائرة قريباً ولن يشاهد أمه أبداً ولا أقرباءه الشامتين . . وما دام وهذه المضيفة سيسقطان جثتين فوق مدينة الأباطرة والحكمة . . لتكن والدته لدقائق معدودة . . يعانقها العناق الأبدي . . آخر أنثى يدغدغ ، مسكوناً بالرهبة ، يديها الناعمتين وحلمة عينيها .

ـ من أين الآنسة؟ .

ـ من سيدي بلعباس . . يا خويا . .

ـ آ . . . . .

ـ أتعرف سيدي بلعباس؟ .

ـ جيداً . . من أيّ الأحياء؟ .

ـ من «ڤيلاج تيار»(*) .

«ڤيلاج تيار» . . يا لله ما أبدع الصُدف التي تأتي هكذا صدفة كما ملح البحر ، وماء المطر . . ڤيلاج تيار زهرة البنفسج . . واحة الظامئين المعطاء . . السنونوة المعانقة خمائل الله وغدرانه . . البحر والجدول والنهر . . والسماء الصافية والزرقة وشجيرات البرتقال الأليفة التي تحتضن أسطحة المنازل القرميدية . . والنوارس المغتربة . .

ـ إذن . . أنتِ من «ڤيلاج تيار» . .

ـ لماذا اضطربت؟ وتعرف «ڤيلاج تيار» أيضاً؟ .

ـ كما العصفور عشه يعرف ، وكما الوردة أكمامها .

ـ آه . . يا دين الرب . . يا الكلوشار ، يا العاشق! .

فضَحتُكَ مَنْ تعرف في «ڤيلاج تيار»؟ .

ـ لي بعض الأصدقاء .

ـ هيا قُلّ لي . . لا تكذب . . هل أعجبتك نساء سيدي بلعباس . . آه ياحلوف أنت تذهب إلى سيدي بلعباس! .

وقالت الفتاة بشكل عفوي : سيدي بلعباس مدينة النساء ، والمجاهدين ، والبرتقال ، والقوادات والقحبات أيضاً ، مدينتي وأعرفها أكثر منك .

وأحس أن هذه المرأة التي تتحدث عن مدينتها بهذا السيلان ، تفجأ حبه وعشقه للمدينة وقال لها : أنت تظلمين الناس وصفاء المدينة .

ـ أي صفاء هذا . . يا ولدي . . ما معنى أن يحب غريب مثلك سيدي بلعباس . . أنت عاشق بيوت الدعارة السرية . . آه ياحلوف .

وأقسم لها برأس والدها أنه لا يعرف أن في المدينة بيتاً واحداً للدعارة وقال لها :

ـ هل لك أمّ؟ .

ـ في فرنسا . تزوجت من فرنسي بعد أن مات والدي .

ـ هل تريدين أن تكوني أمّي؟ .

(*) «ڤيلاج تيار» أحد أحياء مدينة سيدي بلعباس الجزائرية التي زارها كاتب هذه القصة أكثر من مرة .

«وقيلا أنت أحمق»(*). . أنت أكبر مني أليس لك أم؟.

ـ لم أشاهدها منذ زمن. . مريضة في المطار تنتظرني. . لكن الطائرة لن تصل. . انظري الغيوم تفترسها قريباً ونسقط معاً هنا، أيتها المرأة فاتحة النهايات والبوابات وأسرار سيدي بلعباس. .

ـ أيا ميمتي(**). . «فال الله ولا فالك يا شيخ». . أبعد هذا الوسواس أرعبتني، سأصحبك إلى سيدي بلعباس تتخذ خليلة، وأماً وستعرف أني لا أكذب عليك.

وهي تتأمل عينيه الغارقتين بالترحال والكآبة وجسده النحيل والشيب المُفترس مساحات الرأس وشعوره بأن الطائرة ستسقط قالت له:

ـ وَكِّل الله. . إقرأ الفاتحة والكرسي. . أكيد أنت شربت أكثر من اللازم، هات الكأس.

وربتت مكفهرة على كتفه ونهضت لتقدم زجاجة لراكب أصرّ على إحضارها في الحين.

ـ ٣ ـ

لا يزال يفترش درجات المسرح البلدي. . يتزاحم الناس. . يركضون كلما لاحت حافلات الوردية وسيدي بوسعيد. . ولكنهم سرعان ما يعودون لأخذ مواقعهم. . سيدات بشعور سوداء طويلة لا ينتظرن أحداً ولا يصعدن الحافلة. . ولا يعرف لماذا ينتظرن. . منذ ساعة وهو يراقبهن. بَدَوْن كتماثيل رخامية وهن يسندن جدران المسرح البلدي. . لكي لا يفكر بالسقوط. . مرت أمامه فتاة ترتدي سروال جينز، بدا صدرها نافراً ولأول مرة يشاهد صدر امرأة يصدم الريح والضباب والسيارات والمقاهي ولا يخاف رجال الشرطة. وتذكر مقطعاً من أغنية خليجيَّة:

«يا ناس. . قولوا لبويا. . كبر نهدي. . شق ثوبي. . يا طول وجدي من رقادي وحدي». نهدها يتشامخ كالعم «سام». . وكأدغال إفريقيا السمراء. . يا ناس زوّجوها فالأرق يقتلعها. . وهذا النهد المشاكس سيشق الثوب وأشياء أخرى إن لم يجد من يضمّخه بالغار وتوابل الأجداد. يقابله فندق «ميريديان» منتصباً كتنين صاعد من البحر الأسود المتوسط. . ويحاذيه البنك العربي الدولي. عبثاً يحاول عدّ طبقات الفندق فالملح كثيراً ما يمنع مساحات بصره من الرؤية. . لكن عينيه تزوغان في اتجاهات أخرى. . في أحد الطوابق القريبة امرأة تراقب الشارع. . تأكد أن صدرها عار. . لكنه لا يستطيع التأكد مما إذا كانت جميلة أم لا. . وقدر المسافة بينهما. . لا شك أنها سنة ضوئية من الأحلام والمنى التي تؤرقه في أحيان كثيرة. . وتساءل: من يرقد الليلة فارشاً جوعه وفحيحه في سريرها. . من هذا البدوي القادم من بوابات الصحراء التاريخية، سابحاً فوق بحر من الذهب. . . سيعطيها شيكاً مصرفياً دولياً تذهب ذات يوم إلى البنك العربي للانماء والتعمير لتصرفه، ما أكثر مصائب العرب. أموالهم تضيع وتسافر بين أفخاذهم، وأكفالهم، لماذا لا نبني اقتصاد الأمة ونعيد مجدها الغابر، ونصقل سيوف الأجداد؟ لا تزال هذه الأرض تحتفظ بإمكانات هائلة للأبناء. . كمن يلقي خطبة في الوطنية والصراع الطبقي وظروف القهر. . أحس برغبة في التقيؤ. . ما أسخفني من سياسي مبتدىء. . يتعلم كيف يتقن فن المزاودة. . لو كنت أميراً بدوياً لرفعت دشداشتي البيضاء وحجزت غرفة في طابقها ولرشوت موظف الاستقبالات وعامل التنظيفات كي يساعداني ولذهبت فارداً قلبي وإمارتي وهمومي أمام فخذيها الناعستين وجياد شعبي.

ـ ٤ ـ

تذكر مرة وعندما كان طالباً يشترك في المظاهرات الثورية والتقدمية. . أنه فكر بالانخراط في أحد الأحزاب السياسية، دافع غريب مجنون أشعله. . هذيانات عامة، وساوس بالثورة والعدل والآفاق المفتوحة. . فتقدم بطلب كتب عليه. . «لي الشرف أن أحظى بقبولي عضواً في حزبكم الطليعي» وتابع ووقّع في نهاية الطلب وبعد عدة اجتماعات تبين أن مسؤوله المباشر الذي لا يزال في خطواته الأولى باتجاه الثورة. . والذي ما فتىء يصرخ راسماً آفاقاً واسعة لدولة علمانية عريضة تقوم على العدل والمساواة. . وأشياء أخرى لم يستوعبها بعد هو من كبار تجار المدينة. . وله أسهم مهمة في شركة «شفروليه» المحدودة المُغلقة لبيع السيارات واستيرادها وله أسهم أخرى في أحدث مشروع سياحي لإنشاء مدينة يؤمّها الأوروبيون. . لينعموا بالشمس والدفء والبحر والخمور الوطنية والأجساد المحلية والضيافة العربية التقليدية وله أرصدة في البنوك. وتبينّ له أن ثلاث رُخص لشراء الغاز وبيعه باسم زوجته سليلة السيوف التاريخية وتجار الحرير وأن ابنته المحروسة «كارمن» لا تذهب إلى ثانويتها إلا بمرافقة سيارة خاصة مع سائق وحارس وكلب «سلوقي». وتذكر فجأة وهو يتأمل الفندق المتشامخ خطاباً ألقاه أحد القادة السابقين. لعنة الله على مَنْ يمدّ رجله إلى رجل آخر مثله وربما أفضل منه ليمسح حذاءه. لقد أصبحت مدننا الأثرية الطحلبية غاصَّة بماسحي الأحذية من مُختلف الأعمار. وتذكَّر. . . وتذكَّر يا سيد الخطباء. . أما من خطاب آخر؟.

ـ ٥ ـ

شابّة راعشة العينين تتهاوى كصيف إفريقي وكرياح الشمال ساعة يعربد البحر لافظاً أبناءه وأحبَّته. مرفوع ثوبها إلى أعلى ركبتيها. . تتقدم بأناة. . ظن أنها قائد فيلق عسكري يخطّط لمعركة بعد عناء يوم شاقّ من التدريب والمناورات. . أحس برغبة عميقة لدعوتها إلى كأس بيرة في مقهى «باريس». . ولو أن في ذلك مُخاطرة. كان يعلم أن الجنرالات العسكرية لا تشرب البيرة في المقاهي العامة فشرف الوطن والجيش، أن يشرب قادته في نوادٍ خاصة وفضاءات حمراء وخضراء مُغلقة تشحذ الذاكرة وتنقيها، حتى يستطيعوا العمل بإخلاص ووطنية. . بعيداً عن الرعاع والهمج والطبقات الدونية التي لا تعرف كيف تقدّر عظماءها التاريخيين. . فكّر بدعوتها ثم

(*) من الدارجة الجزائرية. «ربما أنت أحمق».

(**) من الدارجة الجزائرية. «آه يا أمي».

رجائها أن تسحب أسلحتها الفتّاكة وتؤجل استعمالها إلى وقت آخر.. تحسس جيوبه بأصابع مرتعشة.. لم يجد المبلغ الكافي، قد تطلب أكثر من زجاجة.. وهنا تكون المصيبة.. تركها.. ابتعدت تهتزّ بتناسق، وخطوات عسكرية متردّدة على أنغام صالة «ميريديان» «يا أرض اشتدّي ما حدا قدّي».

صوت زميله كمال الشايب هذه الواحة الخضراء المضيئة من طبرقة حتى جندوبة، والذي ينتظره منذ أكثر من ساعة ونصف يخطفه من ذكرياته المتداخلة:

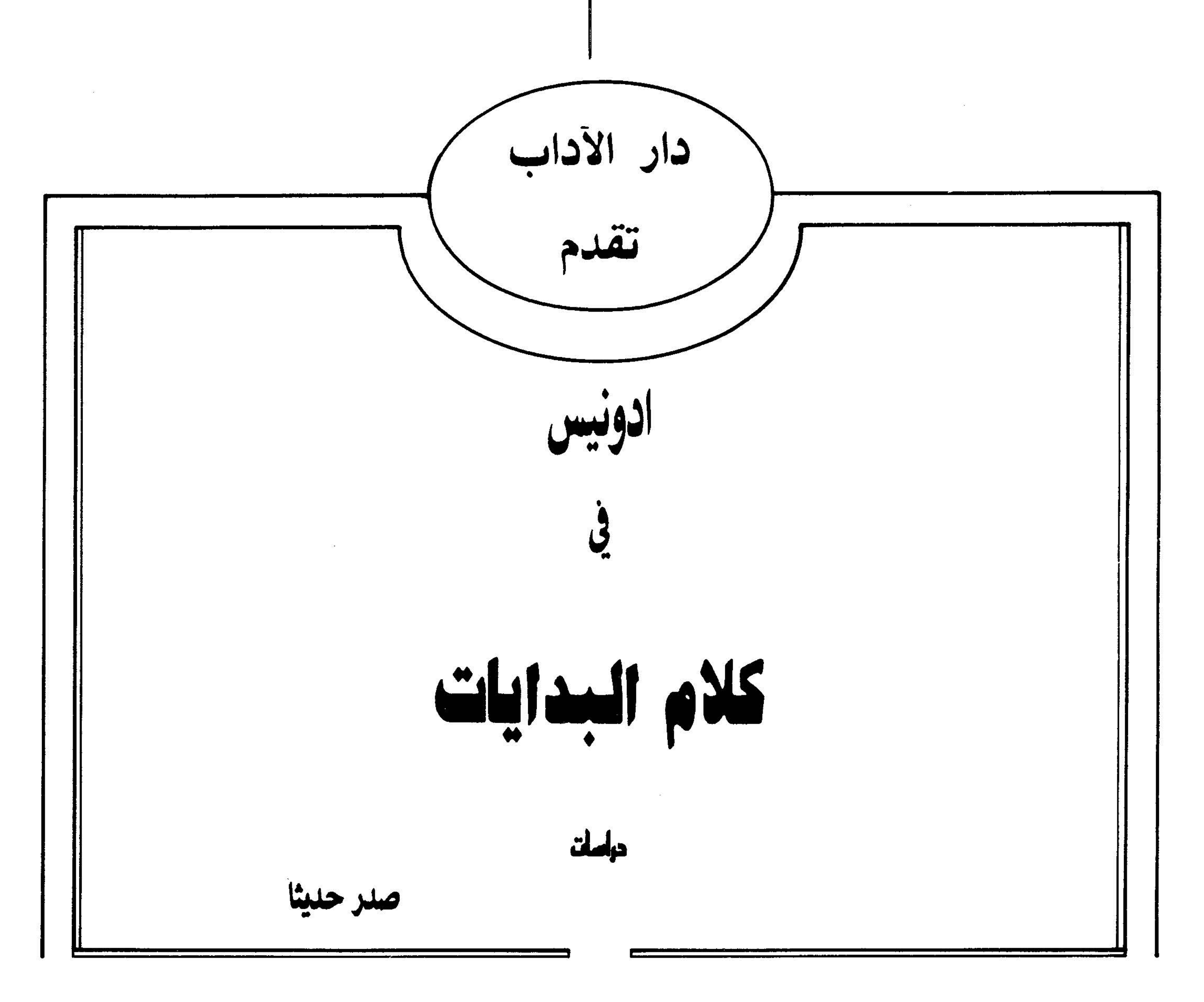
ـ آسف لتأخري عليك.. أنت تعب وقلق.. تعال أنعش روحك الظامئة.. وخذ زجاجتين من «سليتيا»(*).

(*) نوع من البيرة التونسية.

نهضا مسرعين.. سارا باتجاه حانة تربض كسروة في إحدى الزوايا وترصد الناس والفضاء الرحب وطيور المساء التونسي.. غابا بين جموع السكارى وكانت لوحات سريالية تثقب تداعيات أفكاره وألم عينيه وبحرهما وطفشه الدائم..

أما الموسيقى في نادي «الميريديان» فقد كانت تعلو مبتهجة مُعلنة رحلتها صوب القامات المشوقة والعيون الخضراء «جنرالات الجيش الشرفاء الذين عُرِفُوا بتذوقهم للموسيقى الشفافة والجمال الساحر والمؤخرات الناعسة.

تونس العاصمة
فندق سيدي بلحسن



أرض المعمدان البديل

قراءة في قصيدة «أرض فقيرة»(*)

سعيد الغانمي

أرض فقيرة

شعر: محمد علي شمس الدين

لا أطلب من سالومي
رقصة يوحنا
حافية
أو عارية
أو حاسرة النهدين
كي أمنحها رأسي
في صحن من فضة
فأنا رجل عادي
من هَمل الناس
لا يذكره التاريخ

ولا تعرفه الأسطورة
ليست لي
جُبة كاهن
أو لحية قديس
أو نبرة عرّاف أعمى
وخلاصة أمري
أني في ذات صباح
أيقظني تعبي
وأشار إلي بأن أتقدم نحوه
فتقدمت

فناولني رأسي
وأشار إلي بأن أحمله بين الكتفين
وأمضي
فمضيت
وها أنذا أتجول في الناس
وأسألهم:
هل فيكم مَن ينقذني من هذا العبء
الرابض بين الكتفين؟
هل فيكم من يُرجع هذا الرأس
إلى سيرته الأولى
بين القدمين؟

كان يوحنا المعمدان يعارض زواج الملك هيرودس من زوجة أخيه هيروديا، ولأنه خاف من غضبة الشعب إذا قتله فقد زج به في السجن. وفي ذكرى ميلاده طلب من ابنة زوجته سالومي أن ترقص له وأقسم أن يعطيها ما تشاء مقابل تلك الرقصة. فرقصت وطلبت رأس يوحنا المعمدان في طبق. تردد الملك أولاً، لكنه أمر بقطع رأس المعمدان أخيراً. وحين سمع بخبر المسيح اعتقد أنه يوحنا «قام من الأموات»[1].

هذه هي قصة المعمدان كما يرويها الكتاب المقدس. فكيف يتعامل معها الشعر؟.

بين أيدينا الآن ثلاث نسخ من الأسطورة. يوحنا كما تصوره «أوسكار وايلد» في مسرحية «سالومي»Salome ويوحنا يوسف الخال في مسرحية «هيروديا» ويوحنا عبد الرزاق عبد الواحد في مسرحية «الحر الرياحي». وهو في المسرحية الأولى نبي مبشر لا يتردد عن إعلان نبوءاته حيث يكون[2]، وهو في المسرحية الثانية نبي مقدس لا يظهر على المسرح لقداسته[3]، أما في مسرحية «الحر الرياحي» فهو نبيّ يبحث عن رأسه في أكوام الرؤوس التي اقتطعت على مر التاريخ.

أحياناً يا ولدي
أسأل نفسي:
ما جدوى أن تبحث عن رأسك
يا يحيى
كل عام يمر
يزيد يقيني بأني إذا عاد رأسي إلى عنقي فسأفقده بين يوم وليلة

وفي آخر المسرحية يرى الدليل «أكواماً من الرؤوس»، عندئذ يشير عليه المعمدان بأن يلتقط له رأساً:

المعمدان: التقط رأساً
وعُد إلي
الدليل: يا سيدي
رأسك..
المعمدان: هذا كله رأسي
عجّل قبل أن يفوتنا الأوان

(*) قصيدة من ديوان «أما آن للرقص أن ينتهي» الصادر حديثاً عن دار الآداب - بيروت.

أدركتها
أندركتها
أدركت يا يحيى إذاً بداية الطوفان!
أدركت يا يحيى إذاً بداية الطوفان[٤]..

في كل هذه النسخ يوحنا نبي يحمل «رسالة» دينية وهو إذ يكون برأس في رواية الكتاب المقدس وفي مسرحيتي الخال ووايلد، فإنه يبحث عن رأسه حتى آخر الزمان في مسرحية عبد الرزاق عبد الواحد. ولنلاحظ هنا أن الروايات الثلاث المُعاصرة تشترك في بنائها الدرامي، أي أنها تسجل انحرافها عن نص الأسطورة بالبُنية السردية وليس بالتشكيل اللغوي، أعني أن الانحراف ينصبّ على الكيفية التي يتم بها ترتيب الوقائع مع نقاء «الرسالة» نفسها. وهو انحراف ذو مغزى لأن الشعر في جوهره رسالة تتجه نحو نفسها، أي أنها رسالة تُعنى بتحديد الوقائع، وليس بترتيب الوقائع كالسرد أو الدراما، الأمر الذي يجعل من الانحراف في الشعر قريناً بالتشكيل اللغوي والوحدات الصغرى في الأساس.

ويضع الناقد السوفييتي «يوري لوتمان» الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنظمة ذاتية هي اللغة، والتجربة الحسّية السائدة، والصورة الزمانية المكانية للعالم[٥]. وبانتهاكه لهذه النظم ينتهك الشاعر الأنماط السائدة في اللغة والإدراك والفكر. الشعر إذاً يوجد حيث تنشط فاعلية انتهاك هذه النظم..

وعلينا أن نجرب الآن أين يقع فعل الانتهاك في قصيدة «أرض فقيرة».

إذا كان الانحراف عن اللغة يحدث حين يحدث تجاوز لما يُقال نحو ما يُخفى، فإن هذه القصيدة لا تلجأ لهذا الانحراف كلياً. صحيح أنها تقول أحياناً ما تقوله بطريقة مواربة قليلاً. لكن درجة الانحراف لا تصل فيها إلى رتبة الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل أو أية وسيلة بلاغية أخرى من وسائل التنميط الدلالي. بل إنها تستبدل الانحراف اللغوي بتحريف الصورة الزمانية - المكانية عن العالم أولاً، وبالانحراف عن المصدر المولد في أسطورة يوحنا المعمدان ثانياً.

ابتداء من السطر الأول يضعنا النص أمام استبدال أدوار. في الأسطورة طلبت سالومي من الملك هيرودس رأس يوحنا، وكان هؤلاء أشخاصاً فاعلين، أما هنا فإن الشاعر يستبعد سالومي ويفترض نفسه هيرودس والمعمدان في وقت واحد، الحاكم والمحكوم معاً:

لا أطلب من سالومي
رقصة يوحنا
حافية
أو عارية
أو حاسرة النهدين
كي أمنحها رأسي
في صحن من فضة

لقد قدم هيرودس رأس المعمدان لسالومي، أما الشاعر فيقدم رأسه له، وبذلك يطرد سالومي وينوب عن الشخصين معاً، عن هيرودس ويوحنا. وإذا كان رأس يوحنا ثمناً لرقصة فإن الشاعر لا يطلب لرأسه ثمناً، إنه يقدمه مجاناً لأنه كما يقول «رجل من هُمُل الناس» لا يحمل مثل يوحنا إشارة النبوة أو الأسطورة أو القداسة. ورسالته ليست دينية ولا أسطورية ولا كهنوتية. بالعكس هي رسالة بسيطة يومية تبدأ من هُمُل الناس وتنتهي بهم.

لكن كيف تنهض وقائع الأسطورة البديلة حين يتم استبعاد شخوص الأسطورة الأصيلة؟.

الإجراء الأول الذي يتخذه النص هو تشخيص «التعب» وتحويله إلى ذات فاعلة:

أيقظني تعبي
وأشار إلي بأن أتقدم نحوه
فتقدمت
فناولني رأسي
وأشار إلي بأن أحمله بين الكتفين وأمضي.

هذا التعب، إذاً، يشير ويناول ويأمر، والمسألة ليست مجرد انحراف لغوي ينسب للتعب أفعالاً إنسانية، فما تريده الاستعارة المجسّمة Anthropomorphic Metaphor هنا هو أن يتشبه التعب بالإنسان، أن يتحول إلى ذات فاعلة مؤثرة، ذات تتسلط على ذات الشاعر وتقف نداً لها: هكذا يصير شخوص هذه الواقعة اثنين: الشاعر وتعبه. ماذا فعل التعب؟ لقد ناول الشاعر رأسه وأمره أن يضعه بين كتفيه. هنا نجد أولاً أن الشاعر كان يعيش بلا رأس، وثانياً أنه لم يكن يعلم أن مكان الرأس الطبيعي هو بين الكتفين، وثالثاً أنه كان يعد واقعة أن يعيش الإنسان بلا رأس واقعة طبيعية وأن رأسه كان في «مكان آخر»، لن نسأل: أين كان رأسه؟ بل نسأل: كيف استجاب الشاعر لواقعة أن يكون رأسه على كتفيه:

وها أنذا
أتجول بين الناس
وأسألهم
مَنْ فيكم ينقذني من هذا العبء الرابض بين الكتفين

لقد وجد الشاعر في وضع الرأس على الكتفين عبئاً. فما العبء؟ من الواضح أنه يميز بين التعب والعبء. لقد كان التعب شخصية حقيقية تأمر وتشير. أما العبء فإنه الثقل والكتلة الهامدة الناتئة التي لا تعني شيئاً. العبء هو خلخلة النظام ووضع الأشياء في موضع آخر غير موضعها الأصلي. لا بد أن رأسه إذاً كان في مكان آخر غير الكتفين.

مَنْ فيكم
يرجع هذا الرأس
إلى سيرته الأولى
بين القدمين؟

النظام السابق إذاً هو أن يكون الرأس بين القدمين، والشاعر لا يبحث عمن يعيد رأسه إلى كتفيه كما في مسرحية «الحر الرياحي» بل عمَّن يعيد رأسه إلى ما بين القدمين. هو إذاً معمدان بالمقلوب، معمدان يفكر بالخلاص من رأسه، وسنرى في ما بعد أن رسالة هذا المعمدان تختلف عن رسالة يوحنا لأنها ليست «دينية» بل رسالة بسيطة «فقيرة»، وهذا ما يدفعنا إلى التفكير بيوحنا بديل خاص بالصعاليك والخوارج والعيَّارين تمثله أبيات أبي حمزة الشاري:

أصحب رأساً قد سئمت حمله وقد سئمت دهنه وغسله
ألا فتى يحمل عني ثقله(٦)

كلاهما يتصور وجود الرأس على الكتفين ثقلاً وعبئاً، وكلاهما فقير، وكلاهما يحمل رسالة أرضية لادينية. وقد رأينا أن يوحنا الأسطورة كان نبياً يحمل رأسه على كتفيه ويُغامر بحثاً عمَّن يقتله، ربما تبشيراً بميلاد المسيح، أما يوحنا هذه القصيدة فقد كان رأسه بين قدميه. ماذا يعني أن يكون رأسه بين قدميه؟ هل كان يحتقر رأسه لهذه الدرجة؟ هل كان يتصور رأسه «كرة قدم» يدحرجها كيف يشاء؟.

في الحقيقة أن النص يسكت عن ذلك تماماً، ولكن العنوان يفضحه: «أرض فقيرة» وهو عنوان يتألف من ركنين: أرض/وفقر. وإذا كنا قد وجدنا الفقر تصريحاً في عبارة «هُمل الناس» وضمناً في صيغ النفي المتكررة مثل: لا أطلب، ليست لي جبة كاهن، أو نبرة عرَّاف، لا يذكره التاريخ، ولا تعرفه الأسطورة.. إلخ، فإن الركن الأول، وهو كلمة أرض، لا يوجد ما يدل عليه صراحة بل يستفيد من علائق الغياب التبادلية. وبمراجعة المعجم يمكننا أن نتفحص معاني كلمة أرض:

الأرض: الكرة الأرضية أو كما يقول الزبيدي: التي عليها الناس. الأرض: الزكام، والدوار، والنفضة، والرعدة. قال ابن عباس «أزلزلت الأرض أم بي أرض». الأرض: النسب والانتماء يقولون: «لا أرض لك، كلا أم لك» وابن أرض: غريب لا يعرف له أب ولا أم(٧).

والعنوان يستفيد من هذه المعاني جميعاً وأن يكون ظهوره في القصيدة مقنعاً. فالمعنى الأول (أي الكرة الأرضية) يرتبط بالكلمات (حافية، أمضي، أتقدم، أتجول، القدمين) والمعنى الثاني يرتبط بالكلمات (التعب، العبء، الإنقاذ) والمعنى الثالث يرتبط بالكلمات (هُمل الناس، السيرة الأولى)، لكن فكرة الكروية تظهر في القوافي الثلاث أيضاً (النهدين، الكتفين، القدمين) النهدان موضع الرأس والرأس كرة، والقدمان لأنهما تحتكان بالأرض. واضح، إذاً، أن النص يومىء إلى هذه المعاني كلها. ولنعد ترتيب الأشياء الآن.

الشاعر يعيش في جماعة ينتسب إليهم هي «هُمل الناس» الفقراء: ولا بد أن هذه الجماعة اتفقت على أن يكون الموضع الطبيعي للرؤوس بين القدمين، هذه الجماعة الأرضية التي ينتمي إليها الشاعر اتفقت على أن تحول رؤوسها إلى كرة قدم تعبث بها في الأرض المكشوفة، وفي ذات صباح خرج عنهم الشاعر عندما انقسمت ثنائية الأرض انقساماً آخر فتولد من الأرض معنى «الدوار» والتعب الذي تحول إلى شخص وتمثل للشاعر بشراً سوياً (لا يذكر النص هل أن هذا التعب كان برأس أم بغيره). متى حصل ذلك؟ لقد قلت في ذات صباح: ألا يحمل الصباح نفسه فكرة الأرض؟ أليس الصباح هو الفترة التي تحددها حركة الأرض حول ذاتها؟ أليس هو الفترة التي تسمح فيها الأرض لنفسها بأن تنكشف للشمس، في ذات صباح بفعل ذاتي، فقد انكشف للشاعر كل شيء بفعل ذاتي أيضاً. ألا يجوز أن يكون رأسه المتعب هو الذي كشف أمامه كل شيء، وبذلك ميزه عن همل الناس الذين يعيشون بلا رؤوس؟ لقد التحم رأسه بكتفيه فاعتزل عنهم، ويظل يصارع هذا الازدواج المرير، النظام واختراق النظام، الجماعة والعزلة، أن يكون متعباً برأس ومرتاحاً بلا رأس.

وها هو الآن برأس والجماعة بغير رؤوس، فهل سيجد يوحنا آخر (برأس) يستطيع أن يساعده على إعادة رأسه إلى قدميه؟.

بغداد

الهوامش

(١) العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الرابع عشر.
(٢) Oscar Wilde, Salome «Plays» P. 319 - 348. Penguin Books, 1985.
(٣) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، هيروديا (١٩٥٣) ص ١١٩ - ١٩٤ دار العودة بيروت ١٩٧٩.
(٤) عبد الرزاق عبد الواحد: الحر الرياحي، الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٢ ص ١٦٥.
(٥) R. Scholes, Semiotics and Intepretation, Yale University Press, 1982, P. 46
(٦) شعر الخوارج ٤١ وحماسة الظرفاء ١: ٢٣.
(٧) السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، جواهر القاموس، الكويت ١٩٧٩ ج ١٨، مادة (أرض) وهي مادة غنية اخترت منها ما يناسب السياق.

انكسار

مهدي جسير



عشرون سنة مضتْ على ذلك اليوم. قالت الفتاة: «ماما. هذا زميلي في الكلية». وضعتْ باقة من الأزهار البيض على حافة الشرفة. كانت أزهاراً حقيقية هذه المرّة. سمعتُها تهبط درجات السلم. قالت: «سوف نشرب معاً، ونسكن في الغرفة نفسها، ونتذكر أيامنا قليلاً».

رأت الحقيبة الممزقة، ورأت الكتب تندلق منها، وتسقط في النهر. لم يمرّ بخلدها أني سأطرق الباب. كانت ترتدي ثوباً أسود. ذهبنا معاً إلى الكلية. جلسنا في «نادي الكلية». لم يكن أحدنا ينظر للآخر. لمحتها عبر النافذة قادمة من فم الزقاق. كانت ترتدي قميصاً أصفر. وقد ربطت شعرها بشريط أبيض على شكل ذيل حصان. تسلقتْ درجات الجسر الخشبي القديم. رفعتْ رأسها نحو نافذتي. كنتُ أطهو طعامي. سمعتُ صوتها يرن في الحوش: لماذا غبتَ عن المحاضرة الأخيرة؟ سنذهب اليوم إلى خطيبي. لقد جمعتُ له كثيراً من شقائق النعمان.

إن ذلك اللون يصيبني بالدوار. كان ذلك منذ الطفولة. أخذنا أخي للختان في المستشفى. وجدنا أطفالاً عديدين سالت دماؤهم فوق الطاولات، وعلى بلاط الردهة. وضعوا أخي على طاولة مليئة بالدم. لم أتمالك نفسي. شعرتُ بالدوار، وسقطت مغشيّاً علي.

رأيتُ دمها ذلك اليوم. كان معلقاً في خرقة نشرتها مع الغسيل. كانت تستعملها بدلاً من «السانتي». أخبرتها بذلك في الكلية. خاصمتني. قالت استحِ يجب ألّا تنظر إلى غسيل غيرك.

ذهبت إلى النهر ـ لم يأخذني أبي ـ كان ذلك في يوم حار. رأيتُ أبي يحرث الأرض بالمسحاة. لم تكن الأرض ملكاً لأحد. كان يملكها الله. اختار مكاناً منفرداً قريباً من الشارع العام وسط حقل شاسع من النخيل. بنى صريفتين أحاطهما بسياجٍ من القصب. ثم ابتاع تنوراً نصبه وسط الدار. أمي هي التي فخرت التنور. وأبي كان يحرث حقلاً خارج الدار. كنتُ أرى حماماتٍ بيضاً حطّت على كتف أبي، وأرى صورة «الملك» الصغير. كانت تهتز من قوة الريح الهابة من الباب. سمعتُ صراخاً حاداً حين سقطت صورة الملك انقطع فجأة مع جرس الدرس الأخير.

كانت مدرستنا على شط العرب. عرفتُ ذلك بنفسي، وأنا أرمي بحطام صورة الملك إلى الشط. جلستُ على صخرة. أسندتُ إليها قدمي. لمحتُ صفاً طويلاً من أشجار التين المزهرة. كانت الريح تكنس أوراقها الصفر وترميها بعيداً.

كنت أرقب شباك الصيادين منثورة فوق الماء، وأسمع أغاني قادمة من بعيد. من سفينة غادرت الشط. وتركتني وحيداً أحدق في زرقة السماء، وخضرة النهر، وبياض الغيوم. كنتُ راسباً في صفي. لم أذهب إلى البيت. استلقيتُ تحت ظلال الأشجار. سمعتُ أغاني البحارة، ولمحتُ سفنهم تمر من بين سعف النخيل.

اشتريتُ قميصاً أبيض. قميصاً بلون الغيوم. اشتريته من بحار بسط حاجاته في السوق. كان قميصاً نسائياً. شممتُ عطره، وأنا أرنو لعينين واسعتين غمرتاني في «قاعة الفرزدق». قال كاظم: هل تحبّها؟ قلت: لا أدري لكني سكنتُ عند أمها نزيلاً، أخذني كاظم إلى «القسم الداخلي». رتّب لي سكناً.

كانت بناية «القسم الداخلي» بثلاثة طوابق مطلّة على شط العرب. وفي نهاية الطابق انفتحت غرفتنا على ضوء الشمس. وهو ينكسر عبر النوافذ الزجاجية العريضة منذ الصباح الباكر، فيغمر حديقة شاسعة خلف بناية القسم زرعت فيها أشجار الموز والصفصاف، وسال فوق أديمها عشب أخضر، وزحفتْ نحوها شجيرات شوكية سامّة شكلت سياجاً طبيعياً. وقد هجر الناس

الحديقة منذ زمن، منذ أن ارتفع في منتصفها تمثال فتاة عمله كابتن الباخرة «ماريا» الذي قدم من اليونان، ورسا مقابل ساحل «كردلان». لقد أحبّ هذا الكابتن طالبة جميلة من القرية. كان يرقبها عبر الناظور وهي تهبط الجرف لتستقل زورقاً ينطلق بها إلى مدرستها في «العشار». كان أهل كردلان يتحدثون عن جمالها الباهر. كما أن طلاب القسم يعترضون سبيلها بمغازلات بريئة، مما دفع الكابتن لأن يهبط من كابينة القيادة، ويقود قارباً بخارياً يعترض به زورقها القادم من العشار. ثم يسبقها إلى الشاطىء، وحين رأته قادماً نحوها ارتبكت وهي تصعد درجات الرصيف. تسقط حقيبتها ـ تنحني لتلتقطها. وهي ترمقه بعينين مغمضتين. وجد الكابتن فيها شبهاً كبيراً بإغماضة عيني تمثال «فينوس». قالت: «أنا خائفة. هذا أول يوم أخرج فيه مع رجل، أخشى أن يراني أحد من طلاب القسم الداخلي». «لم يبق أحد منهم، قلت، فقد رحلوا». قالت: «سأمر على الصائغ لأقتني شيئاً من الذهب. وأعرّج على الكنيسة. أصلّي، فأنا غير واثقة من نجاحي هذا العام». لم أوصلها إلى المعبر. شيّعتُها بنظري. وقفتْ عند المرسى. استدارتْ نحوي. وأرسلتْ ابتسامة دون أن تلوّح لي. رأيت عينيها الواسعتين من بعيد. كم تسحرانني. عينان واسعتان كالساعة أو كصفحة الأفق. عرفتها ذلك الصباح في معبر «ابن ماجد». قلتُ لها: «كم الساعة الآن»؟ قالت: «الثامنة والنصف. لقد تأخرنا». لم ننتظر الحافلة استأجرنا سيارة. أنا دفعتُ الأجرة. قالت: «شكراً. إني لم أرك سوى مرة واحدة ذلك اليوم». قلت: «لقد تأخرت أوراقي». كانت ترتدي قميصاً أبيض شفافاً تراءت منه خطوط ملابسها الداخلية. لم ألحق بها فقد هبطتْ إلى الزورق. فلم أر غير شعرها المتطاير.

قالت: «أنا مبتلّة». لقد أمطرت السماء. لماذا لا تخرج؟ سوف أخلع ثيابي في غرفتك. إن ضيوفاً ملأوا منزلنا هذا اليوم». اقتربت من النار. فتحتْ أزرار معطفها. قلت لها: «سأذهب إلى «العشار». » قالت: «هذا حسن. سأنام الليلة في سريرك. أنا متعبة جداً. »

مصابيح السفن والمراكب الراسية في عرض النهر تتراقص فوق صفحة الماء. مصباح أزرق معتم يسكب ضوءه فوق الطاولات. حركة سريعة لأمواج تتحطم، وصفير قطار قادم. ارتطمتْ دراجتي بجدار طيني طويل. لم يكن فيها كابح. سقطتْ كتبي. أين أذهب؟ سؤال حيّرني منذ الطفولة، وأنا أتلقى ضربات أبي، وأنا أركض، وأنا أجلس في المقهى، أو قاعة الدرس. قالت الفتاة: «إن أمي تحبك فأنت أحسن مستأجر سكن عندنا. أرجوك، لا تغادر بيتنا. فسوف أعود إليك». نعم، ستعود إنها صادقة. لكن هيهات! سوف يتبدد وجودك، وتنسكب أحلامك. ستجلس في المقاهي، وتنام في الأزقة، وستُحسُّ أن آلاف العيون تثقب جسدك، وأن عشرات الكلاب الهائمة في الليل ستقترب منك، وتتحسس ببوزها قدميك. وستبحث عنك امرأة في شوارع مغلقة، وأزقة عارية، وسوف تكون مرمياً تحت الكراسي المقلوبة، أو راكضاً خلف أشرعة السفن. وستعثر على كتاب لك ممزق على رصيف، وعلى ورقة تركتها على طاولة، وعلى كلمات حفرتها على العشب، أو رميتها في مباءة، وستكتئب وتمزق، وتشتري كتباً وتبيع، ثم تشتري وتبيع، وتحرق. لقد رميت آمالك إلى الريح، وكلماتك إلى الماء، وحلمك إلى النار. لم يبق لك سوى تلك الفتاة. هل ترحل إليها؟ أو أنها ستعود إليك كما وعدت؟ كنت ترحل عنها ثم تعود. وفي كل مرة كانت تفتح قلبها لك، وتسكنك في الغرفة ذاتها، وتمنحك الحب ذاته، وتقدّم لك الورد ذاته. لقد ودعتك كأحسن ما يكون. أعطتْك قبلة في أحضان شريط القصب. قبلة صامتة على الطبيعة. قلت لها إنك ولدت الآن، وإنك لن تموت، وإنك ستنتظرها على تلك الصخرة، وسوف تنطلقان من جديد. في القارب ذاته. لكنها رحلتْ إلى مكان بعيد. ستعود الليلة إلى فراشك. ستشم رائحتها فيه. وسوف تحتفظ بذلك الفراش، كما تحتفظ بقميص نومها، وصليبها الذي تركته لك.

زجاجة أخرى أيها النادل. كأس أخرى يصبّها النادل بنفسه هذه المرة. وهو ينظر إليك. ارتفع صوت إنسان كان يغني عبر الشارع، وبرقتْ نجمة. ونجوم عديدة خبتْ من سمائك نجمة نجمة. كانت تخر لوحدها، دون ريح، دون عاصفة. أو سابق إنذار. ثم تموت هادئة هناك.

النادل فوق رأسك. يجب أن تغادر. كنت تبحث عن غيمة هادئة في الأفق. حين ترددت قليلاً قبل أن تدخل. الظلام هو الذي قادك إلى هذا المكان. ضوء أحمر ينث في الداخل. «خذ بطاقتك»، قال الرجل. لم يفتشك أحد. دفعتَ ديناراً ونصفاً. وبقي لديك دراهم قليلة بإمكانها أن توفر لك فطوراً. ثم لا تذهب إلى البيت.

وانتابتك فكرة ألّا تذهب إلى منزلك أبداً. ألّا تعود إليه. نوماً سعيداً أيتها الآنسة. نوماً فاضلاً. إن طريق الملهى هو الذي قادك إلى عشتار. راقصة مذهلة. كنت في الصف الثالث في كلية الحقوق. طرقتَ الباب. لم تكن تعرف أن ذلك المنزل للراقصات. خرجت امرأة بملابس النوم. فتحت كوة الباب. قلت: «عفواً لقد وجدتُ هذا المظروف عند حافة الباب. أأنت السيدة عشتار»؟ قالت: «نعم كنت نبيلاً». ابتسمت المرأة ابتسامة ماكرة وهي ترفع يدها عن صدرها المكتنز وتشير إلى ملهى «النجوم». قالت: «أنت معزوم الليلة. الساعة العاشرة مساءً. » رويت لفتاتك قصة الراقصة. لم تعلق بشيء. قالت: «سأذهب أنا إلى خطيبي، أقضي الليل معه».

لمحتها من نافذتي تدخل الحمّام. نادت: «ألا تريد أن تأخذ دوشاً هذا اليوم»؟ قلت: «لا». كان حمّامنا مشتركاً. سمعتها تغلق الباب. لا أدري لماذا تخيلتها عارية هذا اليوم على الرغم من أني لم أفكر بذلك يوماً. تخيلت أنها سوف تصعد الدرجات الثلاث، وسوف توقد شمعة. فليس في الحمام نور كهربائي. سوف تفتح أزرار ثوبها، ثم تحني نفسها قليلاً، وتمسك حاشية الثوب، وترفعه

عن جسدها، ثم تعلقه على مسمار، وتلقي نظرات على نفسها في المرآة، وتفتح مشابك شعرها فيتدفق ناعماً فوق كتفيها، ثم تمسك حاشية قميصها الداخلي وترفعه. وبعد أن تعلقه ترى نفسها في المرآة.

كنت أسمع الماء وهو يتصبب من جسدها. وأسمعها تغني، وأشم رائحتها. رائحة عطر الليمون. لمحتها في الجانب الآخر. لم تكن لي تلك الحدة من النظر، لكني عرفتُ قميصها الأصفر. تقابلنا في منتصف النهر. هي عائدة من الجامعة، وأنا ذاهب إليها. فكان النسيم يعبث بشعرها وهي تحاول الإمساك به دون جدوى. وكانت تمسك بيدها الأخرى طرف تنورتها.

أريتها الكف التي أرسلها أخي في رسالته. اندهشت وهي ترى الخطوط المتشابكة المرسومة بالقلم الجاف. قصدت سوق السحرة وقارئي الكف. دخلت أحد الدكاكين. سمعتُ كلاماً وتسبيحاً. خرج لي رجل ملتحٍ لفّ رأسه بعمامة خضراء. ناولته الرسالة وأنا أحدق في عينيه الغائرتين. قال: كم عندك من النقود؟ قلت: دينار واحد. قال: عظيم. أعطني نصفه. أعطيته نصف الدينار دسّه في جيبه وهو يحدق دهشاً بالكف التي أرسلها أخي. قال وهو يمدّ يده لي: كفك باقية أيها الأخ.

خرجت من دكان «السُحيلي». استنشقتُ الهواء العذب. شعرتُ بصداع. هل مات أخي حقاً؟ سرتُ في السوق تعثرت خطاي بتوابيت عديدة معروضة أمام الدكاكين. شعرتُ بدوار. كدتُ أسقط. لكنّ يداً ناعمة امتدت نحوي. كنتُ في حديقة مزدانة بالورد. قالت: «معذرة. فقد تأخرت. كنت في المختبر». قلتُ لها: «لم أتعشَ البارحة. أنا جائع جداً». ذهبنا إلى «نادي الطلبة». دخلنا من الباب الزجاجي الواسع. أخذنا قدحين من الشاي، وجلسنا نشرب.

سمعت غناءها يرن في البيت. استبدلت ثيابي وهبطتُ درجات السلم ثمّ أغلقتُ الباب، عند منتصف الجسر وقفتُ مصغياً لصوت الماء وهو يتدفق سريعاً. كان قادماً من بعيد. من شط العرب. كنا قد غسلنا ثيابنا ونشرناها فوق جذوع النخيل. سمعت صوت أخي يتردد في الغاب. لقد عبر النهر وهو يلوح بيده. كان المد قد ارتفع عالياً. وقد توقف عن الجريان. صاح أخي: أتراهن على أني سأعبر؟ أجاب صيّاد رمى سنارته تحت «برهامه»: إذا عبرت سأعطيك الصيد. وربح أخي الصيد. تناولنا غداءنا على العشب ذلك اليوم.

كانت تتكىء على حافة الشرفة، وتلف شعرها المبتل بمنديل، قالت: «إني أحتاج إلى مناديل عديدة ألفُّ بها شعري حين أعبر شط العرب. فالريح تبعثر خصلاته، ولا يعود إلى وضعه السابق. «اشتريت لها ثلاثة مناديل مشجّرة من سوق الهنود. صارت تربط بها شعرها كلما عبرت النهر. مرة سحبتُ المنديل من شعرها ونحن في الزورق فتطايرت خصلاته في الريح. خاصمتني يوماً كاملاً. تغيّبنا عن الجامعة. تعلمنا أن نتمرد على المحاضرات، نذهب إلى «المكتبة المركزية» نختلي في قاعة المطالعة ساعات لا نفعل شيئاً سوى أن ننظر إلى بعضنا. وحين نجوع نركب المعبر عائدين إلى العشار نشتري «السمبوسة». أو نصعد إلى «مطعم حداد». نجلس لصق النافذة. نرى الجموع الغفيرة الذاهبة، أو القادمة من سوق الهنود، وهي تعبر الجسر الصغير، ونرقب ظلال الأشجار الوارفة على النهر. قالت وهي تأخذ راحة يدي: «أنا لا أحبك لكني أحنُّ إليك، لا تتصور بأني سأحيا بدونك». هبطنا من المطعم. مررنا بالكنيسة. قالت: «فلأذهب للصلاة». سمعتها ترتل القداس. كانت فرحة. قالت: «صلّيتُ من أجلك، من أجل أن يمنحك الله الحياة والحب».

جلسنا على صخرة في نهاية شارع الكورنيش. قالت: «هذا وقت جميل للتنزه». كنا وحدنا على الشاطىء. وثمة زورق راسٍ على الجرف أشرتُ إليه. قالت: «أنا خائفة». قلت: «لا عليكِ. أنا أعرف السباحة. بإمكاننا أن نستقله وندخل شريط القصب ذاك». هبطنا معاً. انطلق الزورق سريعاً، ثم استدار. ابتعدنا عن الجرف والأشجار. لاذت بالصمت وهي تترك شعرها يتقافز، وتترك الريح تعبث بتنورتها وتكشف عن ساقيها الجميلتين. وصلنا إلى الجانب الآخر. دخلنا شريط القصب. قالت: «هل رأيت مني شيئاً؟ لقد كنتُ خائفة فلم أستر نفسي». قلت: «نعم. كنتُ أرنو لبريق عينيك حين سقط نظري على زهرة حمراء».

وقفتُ على درابزين مرسى العبور أفرق أوراقي ودفاتر المحاضرات، كان المرسى خالياً من الناس. وقد سافر الطلاب، وخلا القسم الداخلي منهم. وضعتْ قدحاً من الشاي على الطاولة. قالت: «وداعاً سوف نرحل. لقد عملنا جواز السفر، وغداً نغادر الميناء. بعد أسبوع نصل إلى «كيب تاون». ثم ننطلق إلى «أمستردام». ارتشفتُ الشاي، وحدّقتُ في قميص نومها المخطط، وعينيها الواسعتين.

ثلاث قصص قصيرة جدا

قصي حسن الخفاجي

«البحر والبرج»

البحر والبرج.. زرافاتٍ يقفون على السلّم.. إنّهم أفاقو مدن بعيدة.. يهبط هواء البحر على المدارج (صعود.. وتعب لا ينتهيان،.. وفي محطةٍ ما، من محطات البرج الكثيرة، يجلسون في الكازينو التي تطل على أفق السماء التي تنتهي ولا تنتهي عند نهايات البحر.. وجوههم كالحة ولحاهم كثّة.. يشربون الشاي، ويُغَنّون الأغاني التي شاعت في تلك المدينة العريقة التي تستقطب اليائسين..).

الساعات تمضي خاويةً.. وآخر أوقات الليل تبكي النجوم.. قال الحارس الهَرم وصلتم القمّة.. عيونهم تلتقي في المرايا الوهمية وينهضون (سديم أسود.. ريح عميقة تَندفع كالفيضان، وتهبط بسرعةٍ إلى قاع المدينة الخالي.. وتفد ريح، أخرى؛ مجنّحة؛.. ريح، ريح لا تنتهي.. فيدبّون الخُطى، ويتحسّسون الحافات الكونكريتيّة الباردة.. ثم يصيخون لأصواتِ قلوبهم.. فثمّة شيء غامض، يتكسّر في العمق، يلحّ عليهم في البقاء مُعَلّقين؛ هنا؛ فوقَ القمة العارية الخرساء).

تلك المدينة النائمة في أحضان البحر والأضواء والعتمات،... هنالك، الآن، ألف طقس للعبادة وألف طقس للولادة، وألف طقس للموت والانحطاط. قال أحد الأفّاقين لا بدّ من النزول حالاً؛ وراحوا يهبطون السلالم الحجريّة المغموسة في أحشاء الكونكريت؛ وعبر الظلمات الحلزونيّة كمّموا أنفاسهم الطافحة بالمرارة.

(في حديقة البلدية، تلمّهم خيوط الفجر الرمادية.. ينامون.. وفي الظهيرة يستفيقون، حفاةً، يغوصون في الأحياء القديمة، المتآكلة، يتطلعون بألمٍ وضياعٍ إلى تلك المطاعم المدفونة في الجدران الملحيّة الرطبة، المتقشّرة.. مطاعم تفوح منها روائح أطعمة غريبة.. يتشرذمون ويغوصون في أزقّةٍ ملتوية، ويخرجون إلى شوارع عريضة، صامتة، ممتدة، بلا نهاية،.. شوارع، بأبوابٍ مقفلة، غبراء، وهي تبتلع عيونهم المبهورة بالشمس الداكنة.. وتتفرّع، الأزقّة، الخيطيّة، وفيها يتشظّون، ولم يعد أحدهم يعرف شيئاً عن الآخر).

«القوارب»

مخالب صخور تنبت فوق جزر منسيّة. هنالك الصمت والهواء، واللّيل يسقط بقوة على السواحل. لا ريح تتجعد فوق المياه المتكسِّرة. ولا عواصف تدوّي في المغاور والغابات.. ولا أمواج تصهل وتصكّ أسنانها ثم تبتلع الأشياء...،.. أضواء، مجرد أضواء خابية، بعيدة..،.. والقادمون الغرباء يضرمون النار تحت أعناق الصخور المعشوشبة.. ففي ذلك الشتاء الرمادي الكثيف تتسمرّ القوارب مربوطةً في أعناق الصخور ومخالبها.. الغرباء يقرفصون، ثم يتأهبون للانتظار...

انتظار؛ وانتظار أبيض، غائم؛.. وتطلّ عليهم نفحةُ سلامٍ مع النفس، مشعشعة بيضاء كالحمامة الساجية فوق موجة مكوّرة، أو كنجمة الصباح التي تسقط على لسان الخليج. آه، والكهوف، ضيّقة تمتص القشعريرات المنبعثة من طيّات الجلد المنفعل... آهٍ، ينظرون إلى الكهوف، الطويلة، المظلمة، ويتركون الجمر ينمو تحت رماد العشب حذاء الصخور، ويتهجون إلى الكهوف: يدخلونها بخشوع، ويفرغون فيها شحنات أسرارهم وغربتهم الطويلة،

بعيداً عَن مدن الحلم والطفولة الأولى (يقفلون أجفانهم في الكهوف، فتطفح عماءات.. آ.. بالأحرى، هو عماء أصداف مُغلّقة بالخزف والفسفور،.. وجنادب خضراء زاحفة على أسطح الحجر،...،.. وسلاحف، متراصّة، ومرقّطة، تنفخ من خياشيمها البخار الأسود، وهي تغطس في دروعها الثقيلة، فيما الديدان المظلمة كالليل تطنّ، وتثبت وترفرف بأجنحتها الزجاجية، وتهفهف على صفحة مياهٍ ملساء رقراقة لصق جدران الكهوف.. ما الذي ينتظره الغرباء..؟ في ظلمة عيونهم المنطفئة ينكسر القمر العالي، وراء الغابات، وفوق الكهوف.. وبريقه الخابي يتورّد بقوّة فوق الموج البارد).

--------- ؛ -------- ؛ -------- ؛ -------

يخرج الغرباء؛ يحلّون القوارب الساجية في ساعة سحر.. وفوق رؤوسهم، في العراء العشبي، بقعة تتوهج، بعيدة،.. تخبو حيناً، وتنطفىء، ثم ينبعث شعاعها في الأفق البعيد.. يشقون طريق البحر متجهين إلى أصقاعٍ غامضة تنأى بهم إلى المدى الرمادي. والجزر وراءهم تتلاشى في عتمة النسيان.. يتركون القوارب في نقطة خالية من الموج ويسبحون عائمين. يلفّهم الضباب بدثارة الكثيف، الفولاذي.. وخلف أسوار البعد الأرضي ينطفئون في سديم الغيبوبة الأبدية (لا أحد يعلم؛ لا أحد؛ في هذا الخلاء الفسيح، ولا أحد يرقب؛ أو يصيخ لنبض أنفاسهم، عدا نجمة الصباح الوحيدة، وهي معلّقة فوق بحر الضباب).

«وردة سائس صغير»

صغيراً؛ رأيته بعينيّ، ضئيلاً للغاية.. ينام وهو جالس في قاربه الأبيض؛ طافياً فوق نهر القرية.. تهرع إليه الأنسام منسرحةً فيأخذ وردته البيضاء، قبل أن يغفو، ويغرزها في عروة سترته الزرقاء المُبَطّنة بالفرو. يتلفّت، ويعصّب رأسه المستطيل بفوطة سوداء؛ وفي الظلمة الباردة؛ آه، يرقب خيوط الليل المتماوجة وهي تغوص في مياه النهر الساكنة. يسحب آ، تاركاً القارب؛ يسحب حماره الرمادي، ويربط القارب في الجرف.. ويتجه صوب الأحراش الممتدة بعيداً عن البيوت الطينيّة الحمراء، ويغيب عن ظلال النهر البارد. رأيته والشبكة في يدي. والوقت بارد. ينام تحت أرجل الحمار الرمادي. ثانية، يغفو ـ وحين يفيق يشمّ عطر الوردة البيضاء؛ يشمّها بقوّةٍ ولذة. ثم ينظر بشغفٍ إلى بطن الحمار، ذي الشعر الأبيض اللين، الناعم.. فهو ناعم وناصع، قطني، أملس، ومنسرح، يسحب جسمه، وقد يبتعد، والنظر يغوص في الأنوار المظلمة البراقة. فهل يجرؤ على التنفس؟ كل شيء يبدو صعباً للغاية. الرؤية بالذات. ويعود بخطاه واضعاً الوردة على سطح الحمار المنحني ـ يبتعد. كأن شيئاً مظلماً يلملم الخوف. يتحرك. يضطرب ـ يمور. ولفترةٍ قصيرة يتلوّى ويغوص في ظلام الأحراش. الليل البهيم يدثر الأرض.. والسائس الصغير يغيب إلى ما لا نهاية.

البصرة (العراق)